21世纪全国高师音乐系列教材

21 SHIJI QUANGUO GAOSHI YINYUE XILIE JIAOCAI

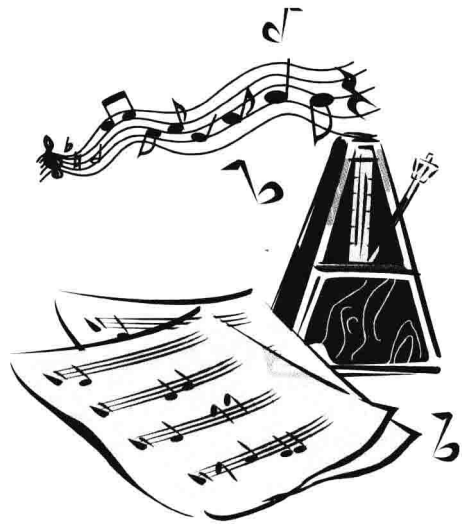
实用曲式学教程

THEORY

SHIYONG QUSHIXUE JIAOCHENG

教育部体育卫生与艺术教育司审查通过
全国高等学校音乐专业课程教材

李虻 任红军 著



国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

21世纪全国高师音乐系列教材 编委会

主　任： 周荫昌（教育部艺术教育委员会）

副主任： 黄瑚莹（首都师范大学音乐学院）
俞子正（南京师范大学音乐学院）
刘　辉（沈阳音乐学院）
高奉仁（北京师范大学艺术与传媒学院）
张友刚（西南大学音乐学院）

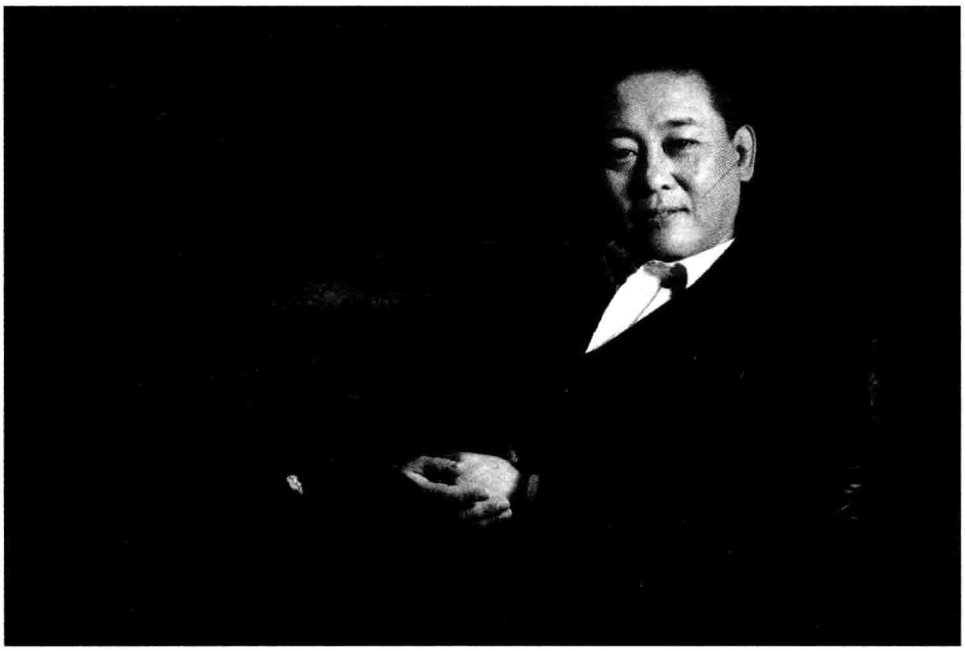
编　委：

王一川（北京师范大学艺术与传媒学院）
高晓东（华东师范大学艺术学院音乐学系）
田大成（陕西师范大学音乐学院）
彭志敏（武汉音乐学院）
赵季平（西安音乐学院）
杨　青（首都师范大学音乐学院）
赵富平（山西师范大学音乐学院）
陶亚兵（哈尔滨师范大学音乐学院）
田耀农（杭州师范大学音乐学院）
叶松荣（福建师范大学音乐学院）
李海鸥（山东师范大学音乐学院）
朱咏北（湖南师范大学音乐学院）
黄小明（广西师范大学音乐学院）
张礼慧（重庆师范大学音乐学院）
龙德云（贵州师范大学音乐学院）
张君仁（西北师范大学音乐学院）
刘　明（宁夏大学音乐学院）
尹爱青（东北师范大学音乐学院）
臧艺兵（华中师范大学音乐学院）
徐建栋（天津音乐学院）
易　柯（四川音乐学院）
唐永葆（星海音乐学院）
成露霞（河北师范大学音乐学院）
郭德刚（内蒙古师范大学音乐学院）
李　聪（上海师范大学音乐学院）
王自东（安徽师范大学音乐学院）
邓伟民（江西师范大学音乐学院）
段　续（河南师范大学音乐学院）
黄汉华（华南师范大学音乐学院）
曹时娟（海南师范大学音乐学院）
胡郁青（西华师范大学音乐学院）
郭亚飞（云南师范大学艺术学院）
张连葵（青海师范大学音乐系）
张　欢（新疆师范大学音乐学院）

丛书策划： 宋乃庆　谯述琼　贾　晖

修订主持： 李远毅　周　松　王　菱

作者简介



李虹，1956年生，现为中国音乐家协会会员，四川师范大学音乐学院教授，硕士生导师，长期从事音乐理论教学与科研。主要著作有《世界名曲赏析》《音乐作品曲式分析》《音乐作品谱例与分析》《曲式学基础知识问答》《曲式与作品分析/音乐考研丛书》《和声学/音乐考研丛书》《音乐论文写作》《怎样当好琴童家长》《音乐教师实用手册》《音乐研究的方法与论文写作知识问答》《实用电子琴演奏法》等音乐专著及《应聘试讲实用教程》《桥牌现代标准叫牌法》《自然叫牌体系入门》等综合图书。

前言 QIAN YAN

曲式与作品分析以音乐综合技术理论为基础，又与音乐实践密切相关，涉及知识面宽，知识点纵横交错，掌握难度大，是国内所有音乐院系本科段必开设的理论基础课程。正如教育部艺术教育委员会副主任周荫昌先生为作者《音乐作品曲式分析》所写的序言中所说："曲式分析（不论叫做曲式学、作品分析或其他什么名称）作为一门重要的学科，在整个音乐理论知识及其教学体系中，具有一种特殊的重要地位和意义。因为它不同于乐理、和声、复调等要素性质的基础学科，曲式分析的学科探究与教学内容，以具体、完整的音乐作品为本体，以阐述作品的整体及其各个部分的结构样式、规律为主干，联系与之相关的方方面面而展开，最终揭示出音乐内容与形式的相互关系及其完美统一的艺术境况"。

本教程是专为综合院校音乐学专业而编写的。其编写原则是紧密结合当前音乐学专业本科教学需要，说明问题深入浅出，选择案例典型普及，分析作品精准规范。通过本书的学习，不仅要掌握体现共性化结构规律的曲式原则和符合这些原则的基本曲式类型，还应具备举一反三的应用能力，能灵活运用所学的原理和方法对各具特色、异彩纷呈的曲式现象进行准确的分析，并规范地表述分析结果。

本教程的编排有三个特点：

1. 本教程第一章集中介绍了曲式分析的基本方法，涉及的实例分析均附有谱例；第二章一部曲式分类介绍中附有相应的17个代表性乐段谱例；其余各章知识点的说明，均可参考章后所附的"曲式分析实例"相应部分，以使知识点的学习与作品分析相结合，提高学习效率。

2. 每章后附的"曲式分析实例"一节均配有分析图式和参考分析报告，可作为课后习题（共32首），其中，每章有1~2首含乐谱分析示范。限于篇幅和本科教学时数，本书谱例的数量及涉及的类型尚显不足，故每章最后设置"曲目分析提示"一节，介绍的曲目可作为扩展学习内容（共85首）。

3. 根据本科教学时间安排，第七章回旋曲式及以前的知识属于应熟练掌握的内容，因此介绍较为详细，分析实例较多；第八章奏鸣曲式与回旋奏鸣曲式难度较大，属于了解性质，只各选了一首含乐谱分析的作品介绍。

本教程是在作者《音乐作品曲式分析》《音乐作品谱例与分析》《曲式学基础知识问答》《音乐考研丛书——曲式与作品分析》等专著的基础上浓缩而成。易为、闫璇璇、张盼、张文婷等同志参加了本书的校对工作，在此一并致谢！因时间匆忙和水平所限，本教程难免会有校对等方面的疏漏和分析不够准确的地方，恳请专家、读者提出批评和建议，以便在适当的时候补充和订正。

作　者

2013年春节定稿于成都

CONTENT 目录

前　言

第一章　绪论 ……1

第一节　音乐材料的主要发展方法 ……1

第二节　曲式分析中的基本概念 ……5

一、相关和声概念 ……5

二、相关曲式概念 ……8

第三节　和声分析的要求与分析步骤 ……9

第四节　曲式分析步骤与分析报告的撰写 ……10

第二章　一部曲式 ……11

第一节　乐段的主要特征 ……11

第二节　乐段内部结构 ……12

第三节　两句式乐段 ……12

第四节　三句式乐段 ……14

第五节　四句式乐段 ……17

一、前后片结构的乐段 ……17

二、起、承、转、合结构的乐段 ……18

三、复乐段与倒装复乐段 ……18

第六节　一句式乐段及其他 ……20

第七节　一部曲式分析实例 ……21

例一　柴科夫斯基《晨祷》 ……21

例二　黄自曲《下江陵》 ……22

例三　肖邦《前奏曲》Op.28 No.1(含乐谱分析) ……23

第八节　曲目分析提示(10首) ……25

第三章　单二部曲式 ……26
第一节　有再现的单二部曲式 ……26
第二节　没有再现的单二部曲式 ……27
第三节　相似曲式结构辨析 ……27
第四节　单二部曲式分析实例 ……28
例一　巴托克《献给孩子们(二)》No.3 ……28
例二　柴科夫斯基《法国古歌》 ……29
例三　肖邦《前奏曲》Op.28 No.13 ……31
例四　格里格《索尔维格之歌》 ……33
例五　格里格《孤独的流浪者》Op.43 No.2(含乐谱分析) ……37
第五节　曲目分析提示(12首) ……40

第四章　单三部曲式 ……42
第一节　有再现的单三部曲式 ……42
一、呈示段 ……42
二、中段 ……43
三、再现段 ……44
四、假再现 ……44
第二节　并列式单三部曲式 ……45
第三节　相似曲式结构辨析 ……45
第四节　单三部曲式分析实例 ……46
例一　贺绿汀《牧童短笛》 ……46
例二　舒曼《童年情景》之《梦幻曲》 ……49
例三　柴科夫斯基《四季》之《三月——云雀之歌》 ……51
例四　门德尔松《无词歌》之《葬礼进行曲》Op.62 No.3 ……54
例五　柴科夫斯基《四季》之《十月——秋之歌》 ……57
例六　徐沛东曲《篱笆墙的影子》 ……60
例七　格里格《阿尼特拉舞曲》Op.46 No.3(含乐谱分析) ……62
例八　贺绿汀《摇篮曲》(含乐谱分析) ……67
第五节　曲目分析提示(15首) ……70

第五章　复三部曲式 ……72
第一节　复三部曲式第一部分 ……72
第二节　复三部曲式中部 ……73
一、三声中部 ……73
二、插部 ……74
第三节　复三部曲式再现部 ……74
第四节　复三部曲式变体 ……75
第五节　相似曲式结构辨析 ……75
第六节　复三部曲式分析实例 ……76
例一　德沃夏克《幽默曲》Op.101 No.7 ……76
例二　贝多芬《钢琴奏鸣曲(田园)》Op.28第二乐章 ……80
例三　肖邦《c小调夜曲》Op.48 No.1 ……86
例四　柴科夫斯基《四季》之《十一月——马车上》 ……93
例五　贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第二乐章(含乐谱分析) ……98
例六　柴科夫斯基《四季》之《六月——船歌》(含乐谱分析) ……103
第七节　曲目分析提示(14首) ……109

第六章　变奏曲式 ……111
第一节　固定低音变奏 ……111
一、固定低音音型变奏 ……111
二、固定低音旋律变奏 ……112
第二节　主题变奏 ……113
一、变奏的主要手法 ……113
二、装饰性变奏 ……114
三、自由变奏 ……116
四、双主题变奏 ……116
第三节　变奏曲式分析实例 ……116
例一　巴托克《献给孩子们》No.5《变奏曲》 ……116
例二　贝多芬《钢琴奏鸣曲(热情)》Op.57第二乐章 ……119

例三　周广仁《陕北民歌主题变奏曲》……124
例四　华彦钧曲 储望华改编《二泉映月》(含乐谱分析)……130
第四节　曲目分析提示(10首)……137

第七章　回旋曲式……139
第一节　回旋曲式的类型与特征……139
第二节　相似曲式结构辨析……140
第三节　回旋曲式分析实例……141
例一　贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.49 No.2第二乐章……141
例二　莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》K.331第三乐章《土耳其进行曲》……145
例三　贝多芬《钢琴奏鸣曲(悲怆)》Op.13第二乐章……149
例四　肖邦《前奏曲》Op.28 No.17(含乐谱分析)……154
第四节　曲目分析提示(12首)……159

第八章　奏鸣曲式与回旋奏鸣曲式……161
第一节　奏鸣曲式……161
第二节　回旋奏鸣曲式……162
第三节　奏鸣曲式分析实例……163
例一　贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.2 No.1第一乐章(含乐谱分析)……163
第四节　回旋奏鸣曲式分析实例……169
例二　贝多芬《钢琴奏鸣曲(悲怆)》Op.13第三乐章(含乐谱分析)……169
第五节　曲目分析提示(12首)……177

附录　谱例目录……179

第一章

绪　论

音乐作品的结构规律或样式称为曲式。当音乐素材按照合乎逻辑的安排，在不同时间先后出现、变化、发展、布局时，会根据一定原则形成若干典型的结构。曲式分析就是以这些典型的音乐结构为基础，寻找音乐作品结构的共性化特征及规律。

曲式学着眼于音乐作品曲式结构分析。事实上，每一首音乐作品的曲式结构都是不尽相同的，只有选择不同音乐作品的典型结构，结合不同音乐风格进行系统、全面地比较分析，才能客观地剖析、研究这些充满个性的作品，准确地把握其结构规律。

音乐作品离不开音乐表现的一些基本要素，如旋律、节奏、节拍、速度、力度、音色、音区、和声、调式、调性、织体、配器等。其中，音乐材料与和声是传统曲式中最主要的结构要素。在曲式分析中，材料具有直观性、简约性的特点，显示了音乐发展的主要脉络；和声具有决定性，这种决定性是当材料不易辨别或对曲式结构的属性难以定性时，它能起到非常重要的识别、判断作用。

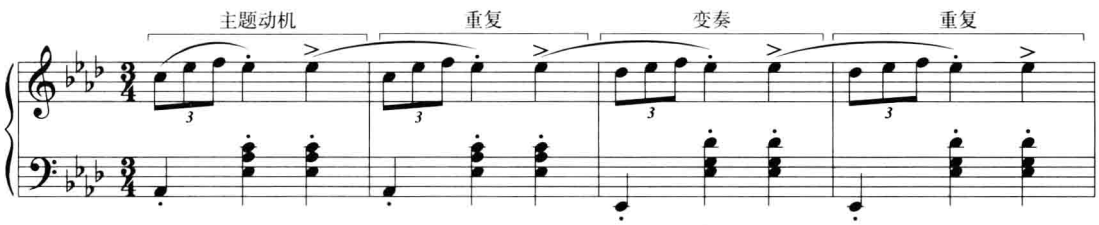
第一节　音乐材料的主要发展方法

一部成功的作品，主题的发展一定有内在的规律性，音乐材料在其中起着极为重要的作用。这些音乐材料之间既有各自的特点，又有密切的联系，推动着音乐主题和乐思的有序发展。概括地说，音乐材料的发展方法可以归纳为以下方面：(1)重复，(2)变奏，(3)再现，(4)模进，(5)模仿，(6)对比，(7)音程扩大与缩小，(8)时值压缩与扩大，(9)分裂，(10)展开。

1. 重复

音乐片段陈述后，再按原来的样式随后出现称为重复，是材料发展最简单、最基本的方法。重复可能原样重复，可能变化重复；可能重复乐节、重复乐句、重复乐段等。重复有两个属性需要厘清：(1)严格的重复是在相同声部、相同音区出现；(2)重复也可能具有结构意义，乐段以下结构单位的重复，可能共同构成上一级曲式结构，如两个乐句重复构成乐段；而乐段以上结构单位重复时，如果终止式没有改变，则不改变曲式属性。

谱例 1-1：舒伯特《兰得尔舞曲》No.1　1~4 小节

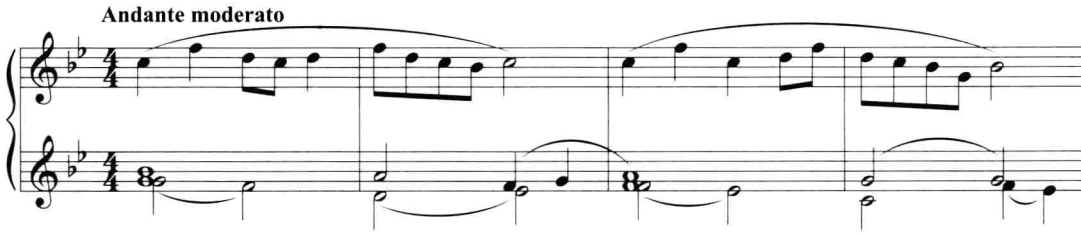


2. 变奏

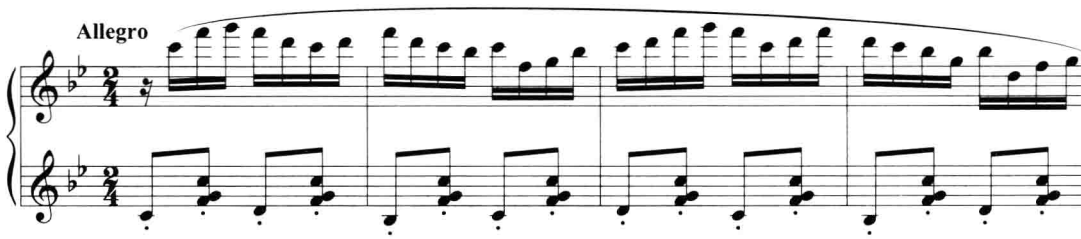
变奏是音乐发展的重要手法之一，是在一个相对完整的结构过程中、在不脱离乐思基本性格的条件下进行的主题演变。变化可能在音高、节奏、和声、织体、结构，甚至音强、音区、音色等方面，变化因素和变化程度可能各有不同，但最常见的是旋律的音高、节奏和织体方面的变化。

谱例 1-2：刘庄《沂蒙民歌主题变奏曲》

主题 1~4 小节



变奏三 1~4 小节



3. 再现

音乐片段陈述后，经过其他曲式基本部分的发展，再出现前面的音乐片段或主题。“重复”与“再现”具有相似的形态和不同的结构意义，再现在某种意义上说也是一种重复，但不是立即重复，而是经过一段间隔之后的重复，有呼应的含义。它与原始陈述的呼应体现了乐曲主题的贯穿、材料的统一，是构成曲式的重要手法之一。

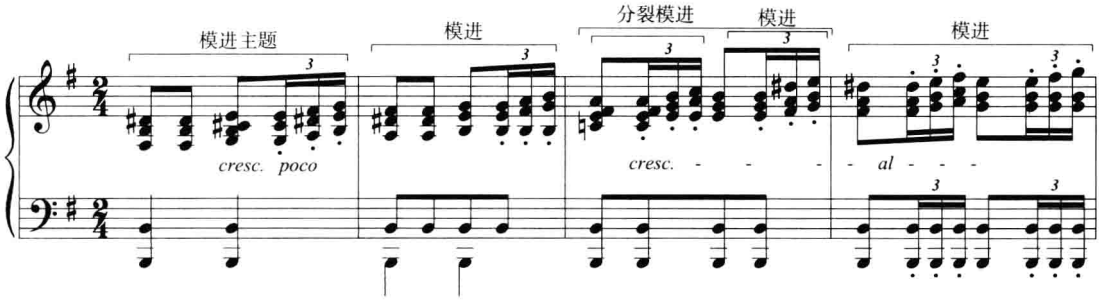
根据再现时的变化程度，通常又分为原样再现、简单再现和动力化再现等类型，人们也常将原样再现与简单再现合称为“静止再现”。

再现不仅包括音乐材料，还包括构成音乐的其他要素。在古典音乐中，材料和调性的再现是曲式的重要结构力；而在近现代音乐中，速度、力度、节奏型、织体、音色等很多音乐要素的再现均可能成为音乐的结构力。

4. 模进

音乐片段陈述后，再以原型随后出现在同声部不同音级上称为模进。根据调式关系，模进可分为严格模进、调内模进、转调模进；根据音程的精确程度，可将模进分为严格模进和自由模进。模进时，音程度数的变化被称之为“模进度数”，如上行二度模进、下行三度模进等。

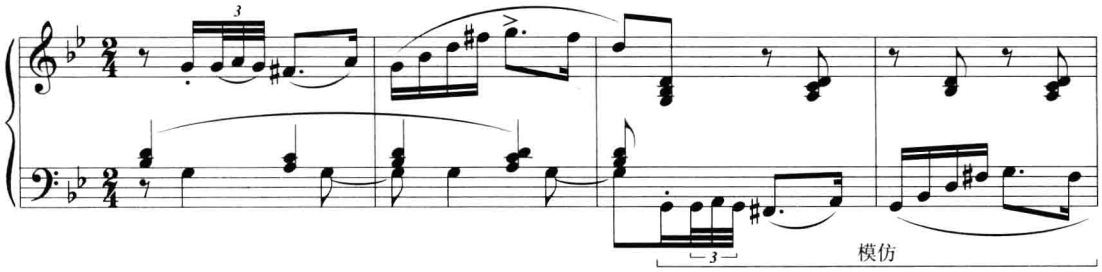
谱例 1-3：门德尔松《葬礼进行曲》Op.62 No.3 21~24 小节



5. 模仿

音乐片段陈述后，再以原型随后出现在另一声部称为模仿。模仿是多声音乐中材料发展的重要方法，也是主调音乐中复调因素形成的重要途径。当同一声部的音乐片段在各声部中按照不同时间顺序出现、彼此追逐时，所要表现的主题形象得以加强，并可借此造成激动和紧张的气氛。

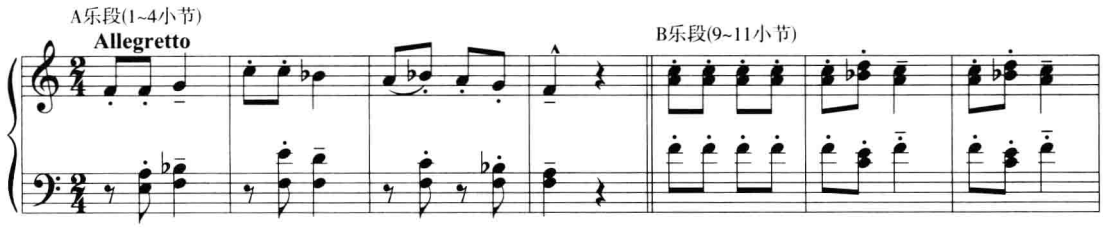
谱例 1-4：柴科夫斯基《三月——云雀之歌》3~6 小节



6. 对比

引进新材料与原始材料对应的方法称为对比，对比分为派生对比和并置对比两种类型，形成对比的有乐节、乐汇、乐句、乐段等音乐片段。派生对比表示对比材料的音乐内涵处于持续、发展的状态，音乐具有某种内在联系和内涵的统一性。并置对比则表示以跳跃性、缺乏过渡因素的方式引进新材料。

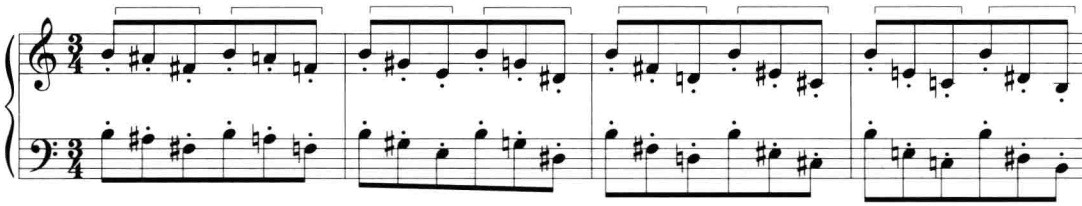
谱例 1-5：巴托克《献给孩子们(二)》No.3



7. 音程扩大与缩小

指原始材料基本不变，通过规律性地扩大或缩小原有音程度数或半音数的手法发展乐思。

谱例 1-6：格里格《阿尼特拉舞曲》Op.46 No.3 15~18 小节

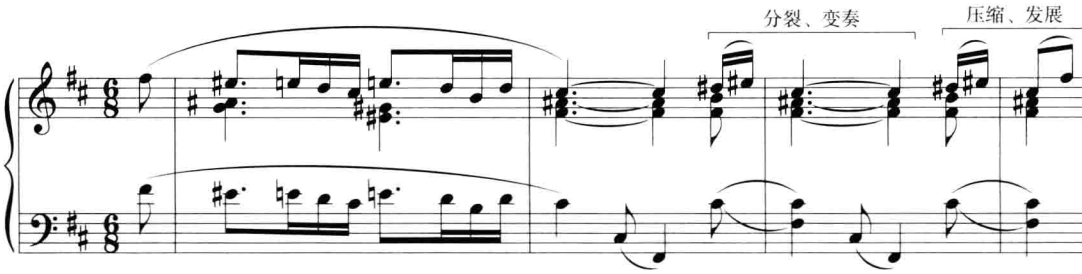


上例中上下声部八度叠加，每三音构成一组动机。三音动机发展时，第1、2个音符之间的音程以半音为单位依次扩大，产生层层推进、紧张度逐步增强的音响效果。

8. 时值压缩与扩大

指音乐片段在时值关系上按照一定比例成倍缩减或扩大。

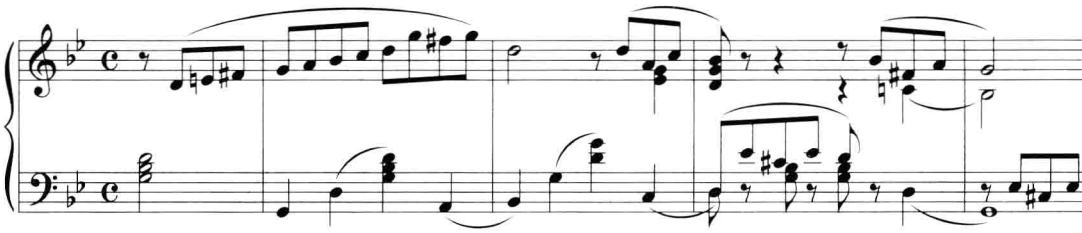
谱例 1-7：格里格《孤独的流浪者》Op.43 No.2 11~13 小节



9. 分裂

截取前面音乐片段中的一部分，以重复、模进等手法继续发展，或有续尾的感觉，或有成倍缩减的感觉，有些内容在分裂过程中可能被舍弃。分裂后音乐继续发展时，一定会与某种材料发展手法相结合，最常见的是将前面音乐片段的最后部分分裂出来，与模进、重复等技法结合使用，如分裂—重复、分裂—模进、分裂—变奏等；也可能将前面音乐片段的开始部分分裂出来，平行发展。

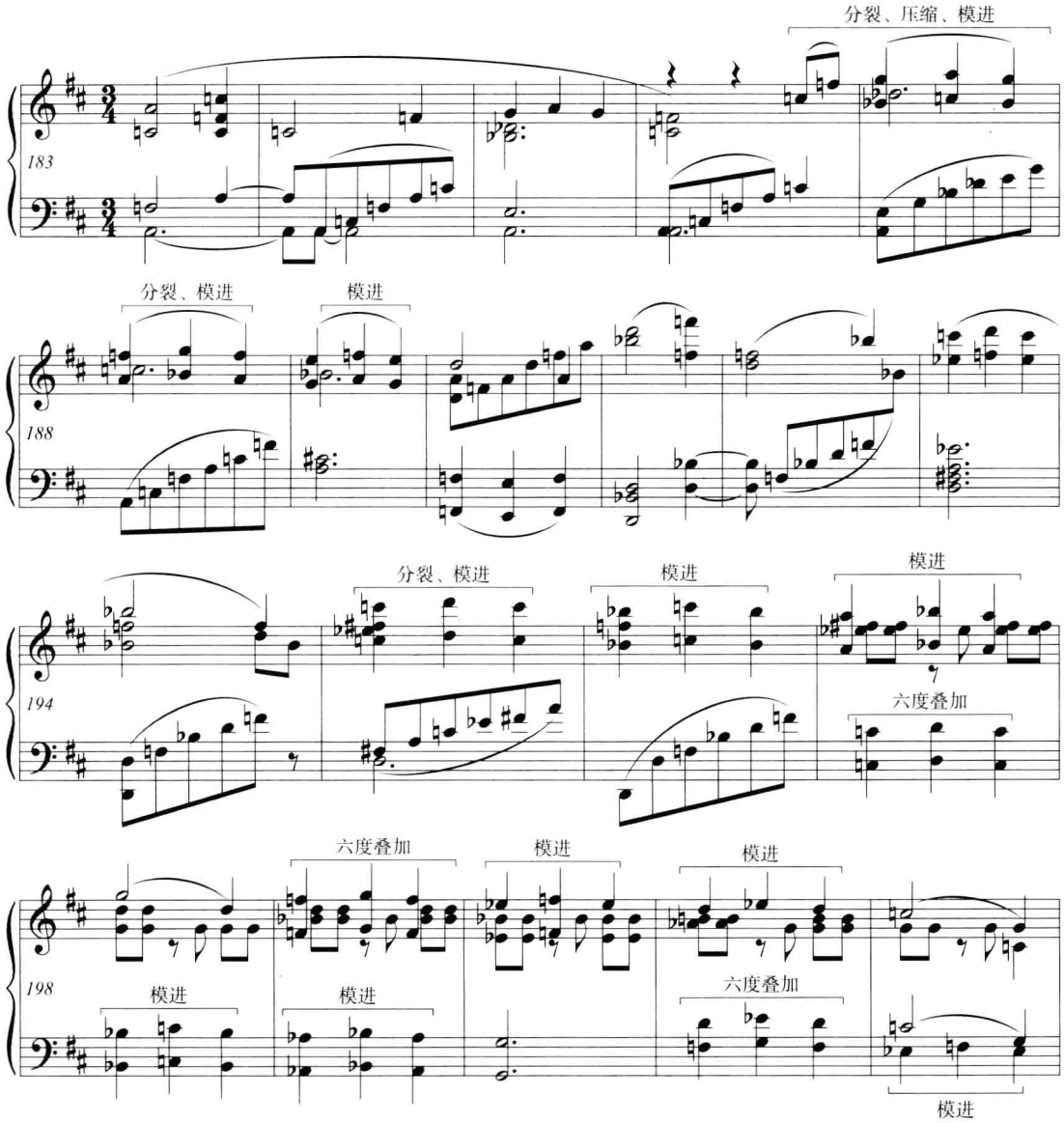
谱例 1-8：柴科夫斯基《六月——船歌》3~6 小节



10. 展开

将已经陈述过的音乐片断，综合运用重复、变奏、模进、模仿、分裂、音程扩大或缩小等材料发展手法，结合引进的新材料展衍、发展。展开时，往往将不同材料发展手法结合使用。在剧烈的展开过程中，主题的结构可能发生了变化，完整的乐思可能变得面目全非，陈述的只是主题的一部分，各种因素可在剧烈变化后重新组合。

谱例 1-9：勃拉姆斯《第二交响曲》Op.73 第一乐章 183~202 小节



第二节　曲式分析中的基本概念

一、相关和声概念

1. 调式调性

调式是以某音为核心，按照一定的音程关系所形成的乐音体系。广义的调性是调式类别与主音音高位置的合称，如某作品的调性是G大调，即指其调式为大调式，而大调式主音的音高是G。狭义的调性则较单纯地指一定调式条件下主音的音高位置，如G大调的某作

品，调式为大调式，调性为G调。在曲式分析中提到的“调性再现”，主要针对狭义的调性概念。如肖邦《^{b}b小调钢琴奏鸣曲》Op.35第一乐章是奏鸣曲式，主调为^{b}b小调，再现部却完整地在^{b}B大调上再现，仍然符合奏鸣曲式调性再现的原则。

多声性和功能性是古典音乐及以此为基础的西方传统音乐的重要特征，调式及调性的变换具有极强的曲式划分意义，它可能成为各部分之间音乐思维对比或乐句、乐段等各级曲式结构划分的重要依据。音乐作品的主要调性通称为“主调”，大型作品中对比的次级结构往往又有阶段性的核心调性，常称为“基本调性”。如柴科夫斯基的《五月——清静之夜》是复三部曲式，主调为G大调，三声中部的基本调性为b小调。

2. 曲式中调性布局的规律

音乐作品常通过调性的转换形成音乐发展的动力与和声色彩的对比。调式调性变换的安排称为调性布局，无论是离调、转调还是调性对置，都在曲式结构中起着不同的功能作用。其规律是在发展的开始阶段向属方向转调，临近结束时才转到下属方向调：T-D-S-T。这里的“D”代表属调，“S”代表下属调，在某些条件下可以扩大到属方向调和下属方向调。

需要弄清楚调性布局规律与和声进行规律两者的差异：(1)和声循环规律是T-S-D-T，其中的符号表示和弦功能，而调性布局规律中的符号代表调式调性；(2)两者循环顺序不同。

3. 终止式

广义上讲，段落的结束和声进行均可称为终止式，而狭义的终止式往往仅针对不小于乐句的结构而言，小于乐句的终止只具有相对的意义。曲式分析中，终止式主要分为收拢性终止与开放性终止，是音乐结构句读划分的重要依据。

1)收拢性终止：某结构单位在主调上的完满终止，常用于音乐片段的结束部分。其特点是稳定性强，发展的动力性弱。

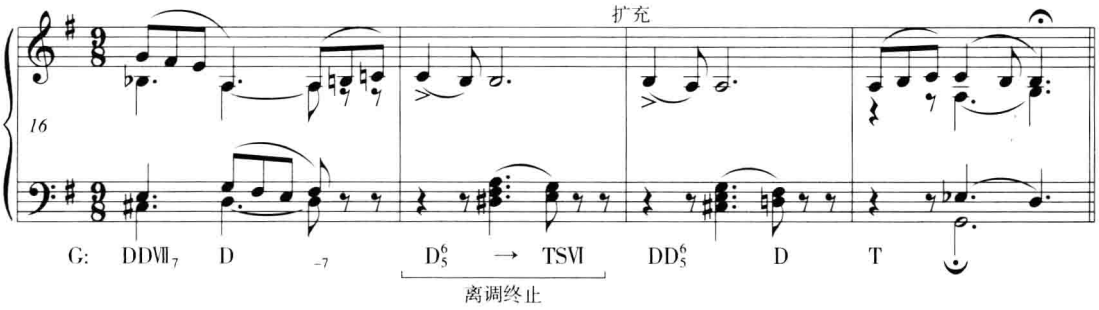
2)开放性终止：某结构单位在不稳定功能上的终止，常用于音乐的中间部分。其特点是发展的动力性强，连接的融合性强，不稳定程度有区别，具有较强的发展动力，能够和后面的音乐更紧密地联系在一起。可分为五类：(1)主调开放，如主调的阻碍终止，开放于属、下属功能的半终止，结束于主和弦的不完满终止；(2)转调开放，主调开放形式移植于从属调的不稳定终止；(3)离调终止；(4)转调完满终止，兼具收拢与开放的双重属性，对于从属调收拢，对于主调而言开放；(5)侵入终止，即前音乐片段终止式的部分功能落入后音乐片段之中，形成音乐材料与终止式的错位重合。

4. 结构的扩充与补充

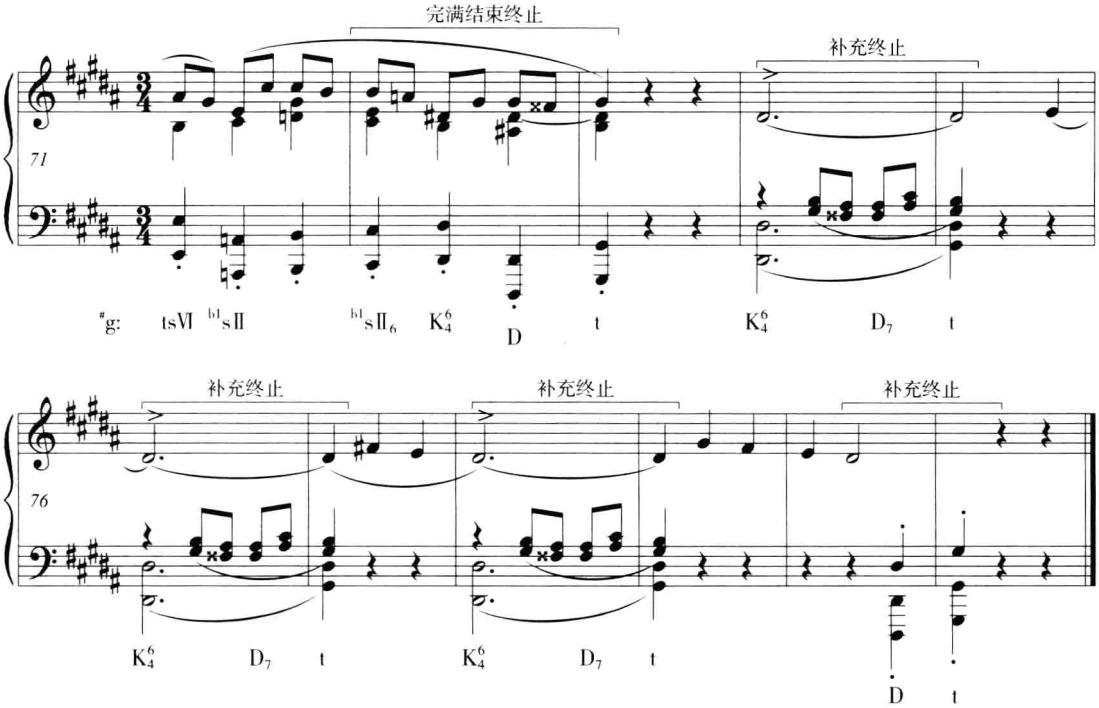
扩充和补充都可能引起曲式结构的延长。扩充是在应该结束的位置，通过不稳定终止使音乐不能结束，导致结构内部延长，如阻碍终止、不完满终止、延长终止式的终止和弦等。补充是收拢性终止后结构外部的延长，位于结束终止之后，起到巩固调性、强化终止感的作用。

扩充与补充导致音乐结构延长的长度没有限定，可长可短，其结构意义是扩展。该片段较长时可能形成具有一定独立性的结尾，常用“扩展代替尾声”或“尾声由扩展构成”等描述。

谱例 1-10：柴科夫斯基《五月——清静之夜》16~19 小节



谱例 1-11：肖邦《前奏曲》Op.28 No.12 71~81 小节



5. 主持续与属持续

其他声部作各种和声进行的同时，低音部独立延续或重复主功能或属功能，且持续时间较长，称为主持续或属持续，常用“T. ———”或“D. ———”标记。主持续或属持续使低音部成为一个独立的和声层次，在此基础上的和声进行，与之形成明显的复功能，甚至是复合调性。持续最为常见的是主音或属音持续，也可能是和弦持续，还可能是不完整和弦持续。（参见本书复三部曲式一章柴科夫斯基《六月——船歌》分析实例）

6. 线性低音

传统的和声功能逻辑被声部运动的线性逻辑所取代，以突出声部的横向功能和旋律化线条的流畅性，可以用带有箭头的斜线标示低音。（参见本书一部曲式一章肖邦《前奏曲》Op.28 No.1 分析实例）

二、相关曲式概念

1. 曲式的基本部分、附属部分与反复

基本部分指揭示或展开主题的段落，直接参与曲式结构的形成，影响曲式的属性，包括各主题初次陈述及其展开部分、中间部分和再现部分。而基本部分之外的内容则属于附属部分，不直接参与曲式结构的形成，一般不影响曲式的属性，包括引子、连接部和结尾等部分。

乐段以下各次级结构的反复，直接影响曲式结构属性，参与曲式的构成；乐段及以上结构单位的完整反复，不影响其基本结构性质，不产生新的曲式结构。

2. 动机

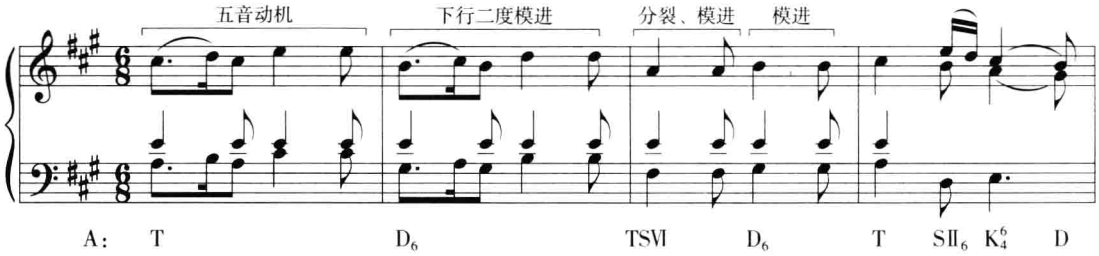
动机是乐思表达的最小单位，赋予主题独特的性格面貌，是描绘某种特殊性格或表情意义的一种音乐语言陈述结构。动机同时具有功能意义、材料意义和结构意义。

功能意义指主题中含有的、在音乐中起到核心作用、具有鲜明形象性格、作为主导的特征音调，是音乐延伸发展的核心、种子材料。动机一般出现在乐曲的开始处，或者是某一曲式结构的开始处，常在乐曲中通过重复、模进、分裂等手法发展，并在发展中不断引入新因素，是音乐材料动力化发展的重要方法。

材料意义指动机一般由少数几个音围绕一个节拍重音组合成音组，在音高关系、节奏、和声等方面有鲜明的特点，是音乐作品中表达乐思时能独立存在的、清晰的最小结构单位。

结构意义指动机的长度可能和乐节一致，也可能与乐汇一致；几个动机也可能相互结合，形成表达乐思的“主题动机”。

谱例 1-12：莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.331 第一乐章 1~4 小节



3. 主题

主题是具有鲜明音乐形象和一定表现力的基本乐思，用作全曲或乐曲一部分发展的音乐素材，其结构形式或意义具有相对的完整性。它是乐曲构成的基本因素之一，主要由旋律体现，并配以和声、节奏、音色、织体、速度等其他音乐要素。主题长度通常相当于乐句或乐段，可能是单一的、复合的，也可能是对比的。

主题概念除作为基本乐思解读外，还有几种解释：可能是复调音乐中某个声部的主题，如赋格曲、创意曲中的主题；可能是某个部分曲式结构的称谓，如变奏曲式中的主题与变奏；也常把音乐片段模进发展的原型称为模进主题。

4. 稳定性陈述与非稳定性陈述

乐思稳定性陈述的主要特征是呈示性，主要体现在三个方面：(1)材料单纯、统一，一般

不做展开性发展;(2)调性与和声较为稳定,大多具有收拢性,或以转调收拢方式结尾;(3)结构较为规整、匀称,如方整性、对称性。

乐思非稳定性陈述是以某种方式表现不稳定性、流动性的陈述方式,也叫中间型陈述,主要体现在三个方面:(1)材料相对零碎,常以分裂等展开性手法将引自呈示部分的材料进一步发展,形成较短的主题片段。(2)调性与和声的不稳定性和开放性,如避开主调在从属调上发展,调性频繁转移;不确立明确、稳定的调性,避免主调的完满终止;较多地使用不协和和弦或不协和和弦不解决;常有和声的模进,如转调模进和主题旋律因素模进相结合。(3)结构不规整,逐渐分裂,不形成典型的乐句或乐段结构。

5. 曲式结构之间的关系

乐段是音乐能够独立存在的完整曲式范畴中的最小结构单位,具有完整或相对完整的乐思。不同乐段的组合,可以构成单二部曲式、单三部曲式、复三部曲式、变奏曲式与回旋曲式等曲式结构,乐段作为独立的曲式结构时便是一部曲式。

一首乐曲常由多级曲式构成,或称为一级曲式结构、次级曲式结构,或称为一级曲式结构、二级曲式结构、三级曲式结构等。乐段的次级结构是乐句,乐句的次级结构是乐节,乐节的次级结构是乐汇。

6. 曲式与体裁的关系

"曲式"与"体裁"是两个不同的概念。曲式针对的是音乐作品的结构规律,而体裁泛指音乐的各种样式和类别,概念不太确定。有些体裁的名称可以直接作为乐曲的命名,如《圆舞曲》《交响曲》等。而用曲式的名称作为作品命名的则甚少,我们见到的只有《回旋曲》《变奏曲》,因为这两个名称也一定程度地表明了音乐性格或手法。

曲式和体裁虽然不是同一个概念,但它们之间常有一定的联系,甚至有些方面还容易混淆。如回旋曲与回旋曲式就具有同一性,回旋曲的结构通常都是回旋曲式;奏鸣曲与奏鸣曲式具有兼容性,奏鸣曲作为大型奏鸣套曲的简称,通常包含奏鸣曲式乐章;变奏曲与变奏曲式有相通性,绝大部分变奏曲的结构就是变奏曲式,但也有例外,如固定低音音型变奏。作曲家习惯于将此类变奏也命名为某某变奏曲,但因为音型的长度太短,表达能力受到限制,所以,固定低音音型变奏的曲式结构往往取决于上方声部的结构特征,与变奏曲式没有直接关系。

第三节　和声分析的要求与分析步骤

曲式分析中对和声的最基本要求是标记调式调性和具有功能进行的终止式。较为详尽的和声分析则应包括以下内容:

1. 确定并标出主要调性。如有转调,应准确标出转调位置、方法、转入调性等。

2. 找出各声部中的和弦音,根据和弦音判别出结构、功能、原位还是转位等,并正确地标记。

3. 结合旋律特点和曲式结构确定句读位置和终止形式。结束终止应该是稳定终止,常

为完全、完满的终止；中间终止通常是不稳定的终止，如停顿在属和弦上的半终止、阻碍终止，停顿在主和弦上的不完满终止等。

4. 如果有模进、弗里几亚进行、六和弦序进等影响和声结构的进行，应在旋律上方标示出来，如“ ┌　　┐ ”或“ ┌────┐ ”。

5. 判别和弦外音，对和弦外音可以以“+”笼统标记。如果要详细表明和弦外音属性，可以用文字加以说明，如“延留音”“经过音”“辅助音”“先现音”等。也可以用符号标记，如延留音用“+”、经过音用“×”、辅助音用“△”、先现音用“□”。各教材标记方法不同，考试时如果需要用符号准确标记和弦外音属性时，应说明符号的含义。

6. 和弦应按照实际延续的和声节奏标记。

7. 音乐作品中低音的形态为分解和弦时，可标记原位和弦、可按强拍（或强位）标记和弦转位，也可以最低音标记和弦的转位。

8. 主持续或属持续、线性低音等应该按照规范标记清楚。

第四节　曲式分析步骤与分析报告的撰写

曲式分析主要包括乐谱分析和撰写分析报告两个部分。分析报告又包括分析图式、分析说明、辨析与讨论等内容。

1. 乐谱分析与标记：(1)主要主题及发展方法；(2)各级曲式结构的详细位置；(3)乐句及以上各级曲式结构的终止式；(4)各部分调式调性的变化；(5)音乐发展的特殊手法。有条件时可通过聆听作品的方式感悟、验证理论分析的结论。

2. 分析图式：建立在对乐谱深入分析基础之上，以简明的形式直观地揭示曲式的基本特征，包括：各级曲式结构、宏观结构的起止小节数、微观结构的小节数、调式调性等。

3. 分析说明：最常见的是按照音乐发展的顺序分析，也可以按照主题材料、和声特征、复调手法等不同方面分类分析。要在主题材料及发展脉络、终止式特征、调式调性及布局规律、各级结构划分依据等方面，将各级结构与曲式理论的规律性进行比较，找出音乐陈述特点及音乐发展规律。分析说明是对分析图式的细化解读，应与分析图式保持一致。

在对音乐主题材料分析时，要将“特征性进行”和“一般性进行”区别对待。特征性进行也叫“核心动机”或“核心材料片段”，是主题性格的鲜明呈示和发展变化基础，应该分析得较为详细，可将主题材料、和声手法与结构特征等方面的因素加以综合。一般性进行的技术特征往往不够鲜明，是某一主题发展的变化形式，分析时应简约地说明其来龙去脉。两者的区别对待有助于判别主题材料在结构内部发展的层次和逻辑联系。

4. 辨析与讨论部分提出作品的创作特点，可以突出其中的某一方面，可以分析作品中与典型规律有偏差的个性化创作方法，可以分析某些边缘性曲式结构的特点，还可以对某些有歧义的分析方法进行补充说明，甚至提出与分析说明中选择的曲式结构划分不同的参考意见以及相应的分析依据，将分析引向深入。

第二章

一部曲式

乐段是音乐能够独立存在的完整曲式范畴中最小结构单位，具有相对完整的乐思，通常建立在单一主题基础之上，表现单一的音乐形象、情绪和性格。当乐段作为独立曲式结构时，常被称为“一部曲式”。

作为一部曲式的乐段，需揭示完整的音乐形象，比作为次级结构的乐段具有更自由的发展空间。乐段也可以作为较大型乐曲的基本组成部分，是单二部曲式、单三部曲式、复三部曲式、变奏曲式、回旋曲式、回旋奏鸣曲式等曲式结构的基础。

乐段可能由不同数量的乐句组成。本章重点讨论两句式乐段、三句式乐段、四句式乐段、一句式乐段及四个乐句以上的多句式乐段。

第一节　乐段的主要特征

1. 可能形成多层次的次级结构：乐段的次级结构是乐句，乐句的次级结构是乐节，乐节的次级结构是乐汇。影响乐段划分的主要因素是和声和材料。就和声而言，各乐句之间主要依靠乐句的终止式形成句读，又因终止式稳定性差异而结合在一起；就材料而言，乐句之间可能形成平行关系和对比关系。典型的乐段由两个乐句组成。

2. 大多数乐段表现主题的原始陈述，因此常具有呈示性特征、相对完整的乐思。

3. 结束部分应该以某种终止形式结束乐思。收拢性终止的乐段称为收拢性乐段，开放性终止的乐段称为开放性乐段。

4. 一部曲式前面可有引子，后面可有尾声，结束部分也可能通过扩充、补充或材料的发展而形成扩展。

从材料角度分析，乐段可分为平行乐段和对比乐段；从调性关系分析，乐段可分为单一调性乐段和转调乐段；从稳定性角度分析，乐段可分为开放性乐段和收拢性乐段；从次级结构分析，乐段可分为两句式乐段、三句式乐段、四句式乐段，其中，两句式乐段又可分为方整性乐段、对称性乐段和不对称性乐段。这四个方面构建了曲式分析思维的基本内容和逻辑顺序，也是初学者曲式分析报告写作的核心内容。

第二节　乐段内部结构

乐段——乐句——乐节——乐汇

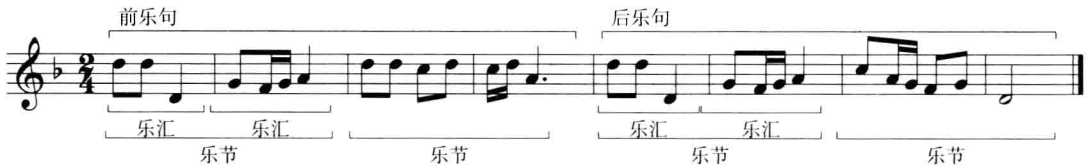
典型的乐段由4+4两个乐句组成。乐段由乐句组成，当乐段只包含一个乐句时，称为一个乐句组成的乐段；乐句不一定由乐节组成，有些乐句可细划为两个或多个乐节，有些乐句则不可分割；乐节不一定由乐汇组成，有些乐节可细划为两个或多个乐汇，有些乐节则不可分割。

乐句是乐段的次级结构，处于相对独立的状态，一般具有某种终止形式。典型的乐句由2+2两个乐节组成。

乐节的旋律音调和节奏等具有相对独立性，所以其结构可以在乐句之下再划分。典型的乐节由1+1两个乐汇组成，其和声条件与节拍条件都很自由，结束时不像乐句那样有明确、完整的终止式，既有某种停顿感，又可使乐句具有一气呵成的连续性。

乐汇的节奏、音型等有一定特点和独立性，常以短小的节奏音型出现，是音乐分析中最小的结构单位，常难以清晰划分。

谱例2-1：陕北民歌《信天游》



本例典型地反映了乐段次级结构的划分，由两个平行乐句组成，每个乐句可以分为2+2两个乐节，前乐节又可以分为1+1两个乐汇。

第三节　两句式乐段

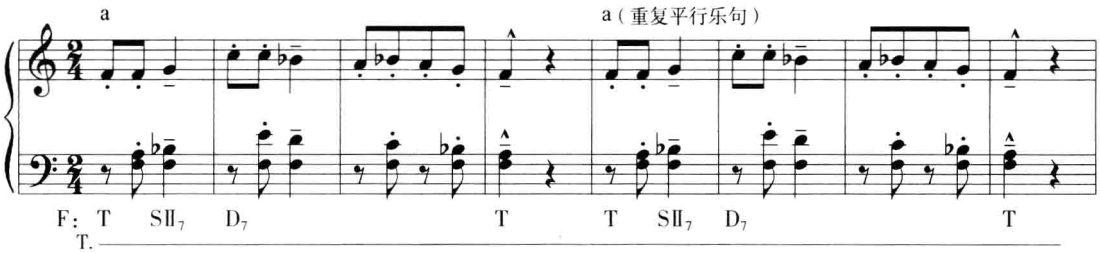
两个乐句构成的乐段是乐段的最基本形式，在古今中外的音乐作品中最为常见。对两句式乐段的分析，主要从材料陈述、细分结构、调式调性、终止式等四个方面入手，可以作为其他类型乐段分析的基础。

切入点	分类	属性描述
材料	平行乐段	重复
		同头异尾
		模进平行
	对比乐段	并置对比
		派生对比

（续表）

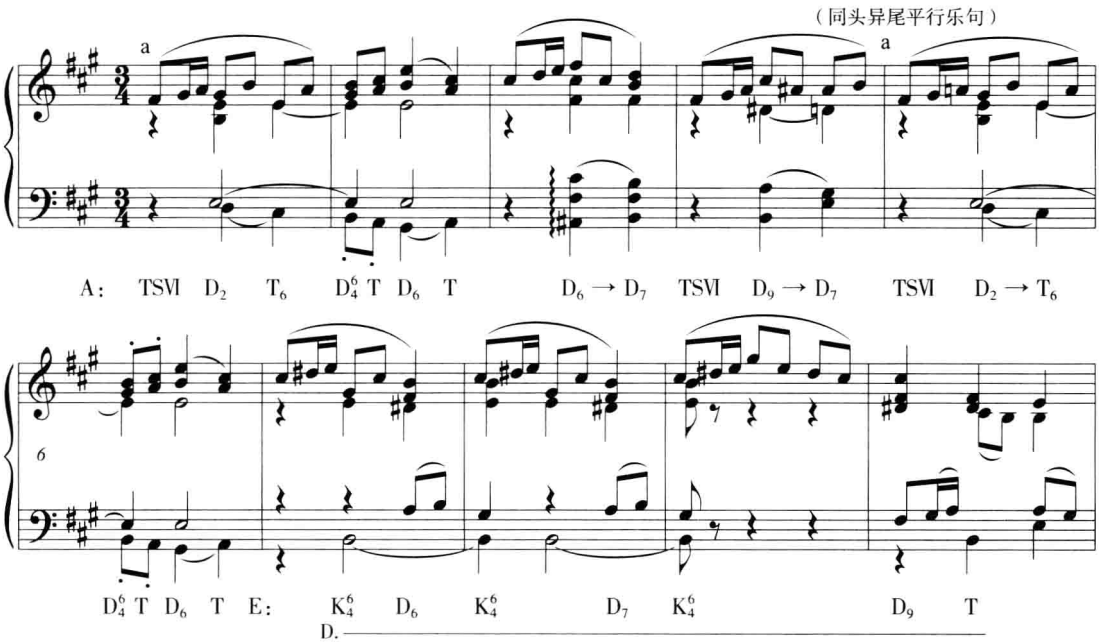
切入点	分类	属性描述
细分结构	方整性乐段	如4:4,8:8(4的倍数)
	对称性乐段	如5:5,6:6(方整性除外)
	不对称性乐段	如4:5,4:6
调式调性	单一调性乐段	
	转调乐段	
稳定性	收拢性乐段	主调完满终止
	开放性乐段	(1)主调开放,(2)转调开放,(3)离调,(4)转调收拢,(5)侵入终止

谱例2-2:巴托克《献给孩子们(二)》No.3 1~8小节



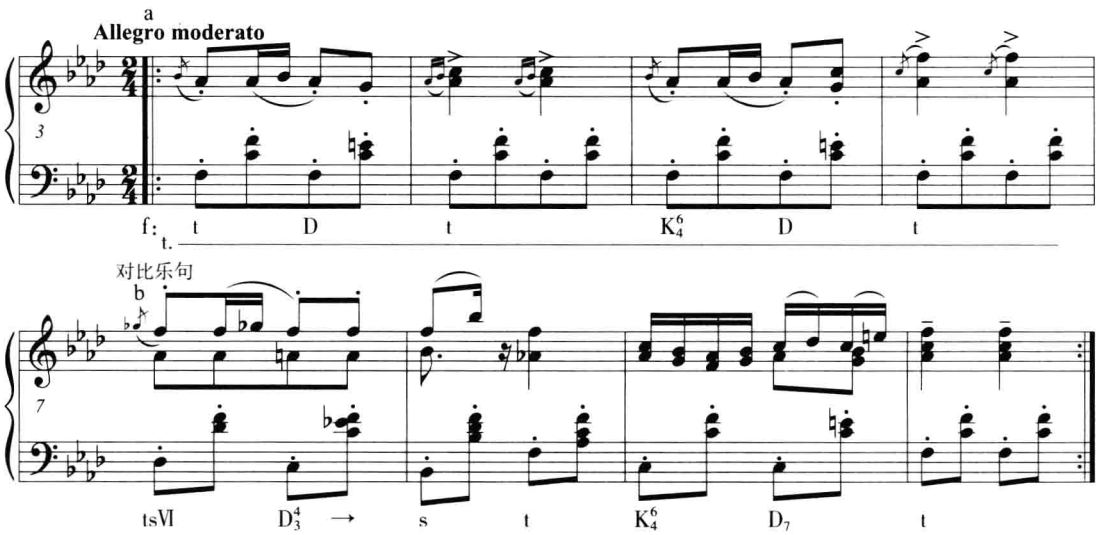
本例是由原样重复的两个平行乐句组成的乐段,4+4方整性结构,单一调性,主调为F大调,低音主持续,收拢性结构。

谱例2-3:柴科夫斯基《一月——炉边》1~10小节



本例是由同头异尾的两个平行乐句组成,4+6不对称结构,转调乐段,主调为A大调,第7小节转入属大调(E大调),7~10小节低音属持续,转调收拢,相对主调开放。

谱例 2-4：舒伯特《音乐瞬间》Op.94 No.3 3~10 小节



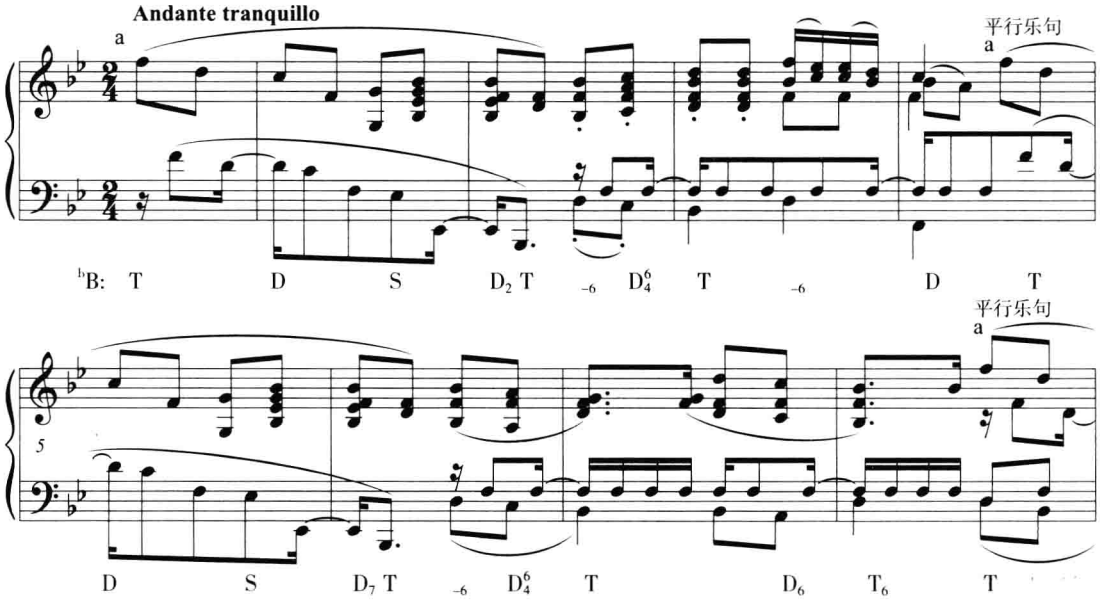
本例是由两个对比乐句组成的乐段，4+4 方整性结构，单一调性，主调为 f 小调。前乐句是建立在主持续的结束终止，后乐句完满终止收拢。

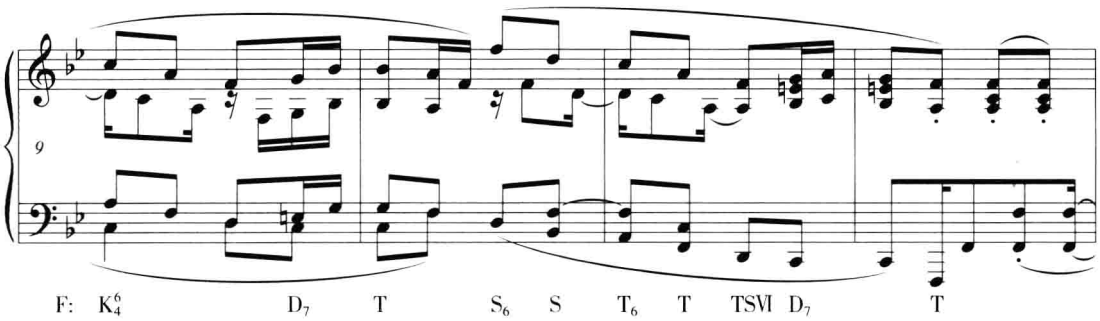
第四节　三句式乐段

根据乐句材料发展方式和排列组合的规律，三句式乐段可能有五种类型：aaa、aab、abb、aba、abc。

1. aaa 也称排比式结构，三个乐句用同样或相似的音乐材料，各乐句之间是重复或平行关系。每个乐句的终止式常有差异，通过终止式稳定性的变化形成呼应关系。

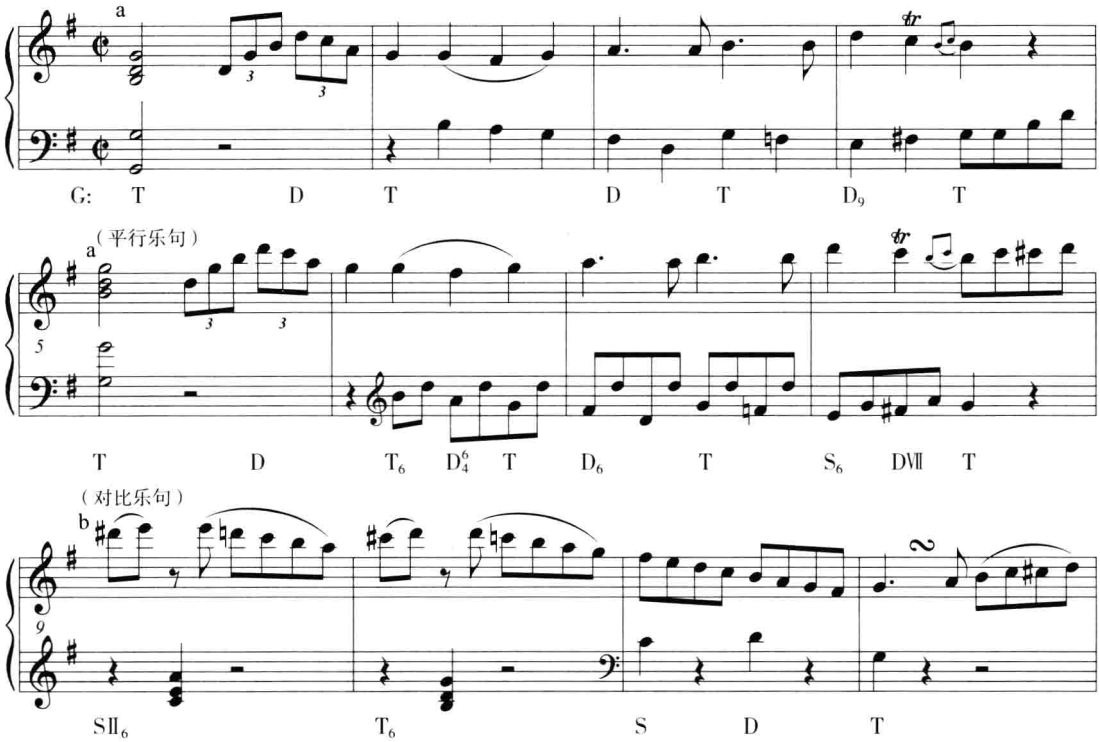
谱例 2-5：门德尔松《流浪者之歌》Op.67 No.3 1~12 小节



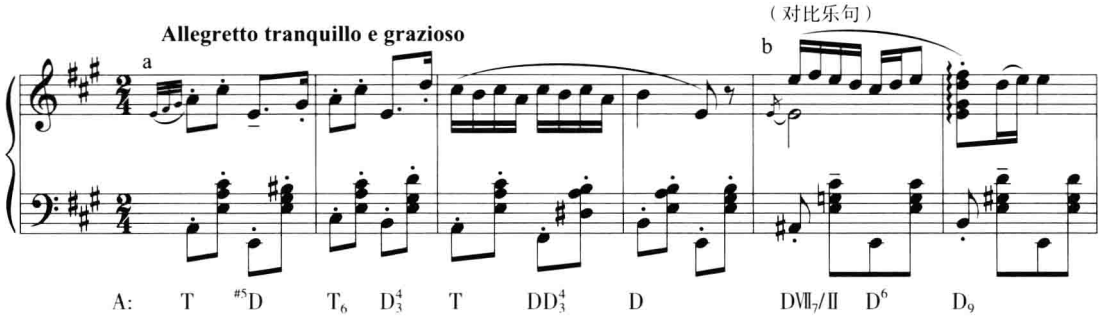


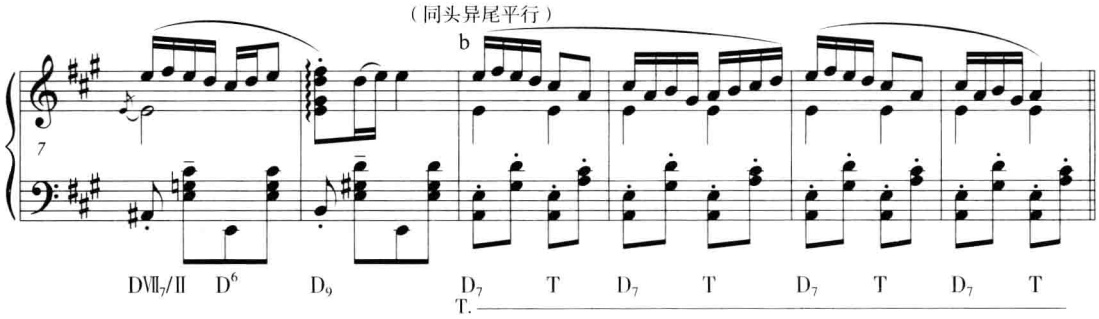
2. aab 和 abb 也称部分重复式结构，各有两个乐句为重复或平行关系，另一个乐句与其他两个乐句为对比关系。对比关系的乐句引入新材料或全部使用新材料，这使音乐结构的重心与呼应关系常落在两个对比的乐句之间。

谱例 2-6：贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.49 No.2 第一乐章 1~12 小节



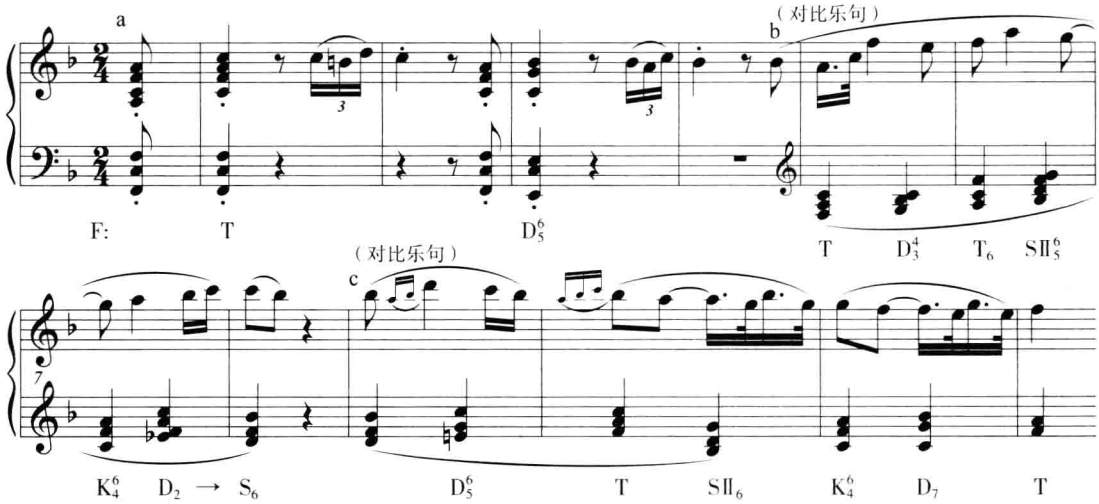
谱例 2-7：格里格《挪威舞曲》Op.30 No.2 1~12 小节





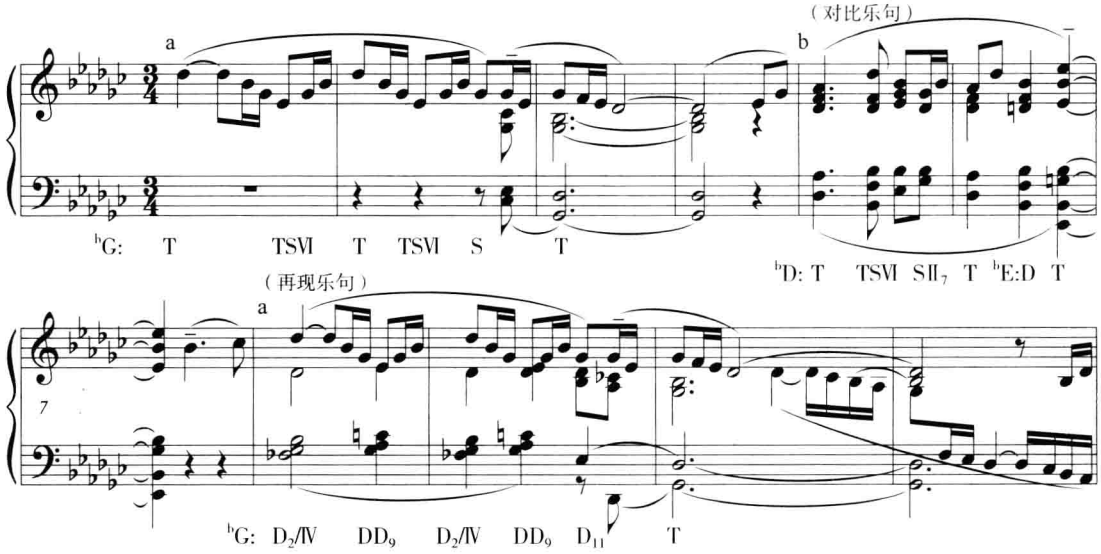
3. abc也称并列式结构，三个乐句各不相同，各乐句之间可能是派生对比，也可能是并置对比。

谱例2-8：贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.10 No.2第一乐章1~12小节



4. aba也称再现式结构，具有呈示—对比—再现的功能。

谱例2-9：德彪西《亚麻色头发的女郎》1~11小节



第五节　四句式乐段

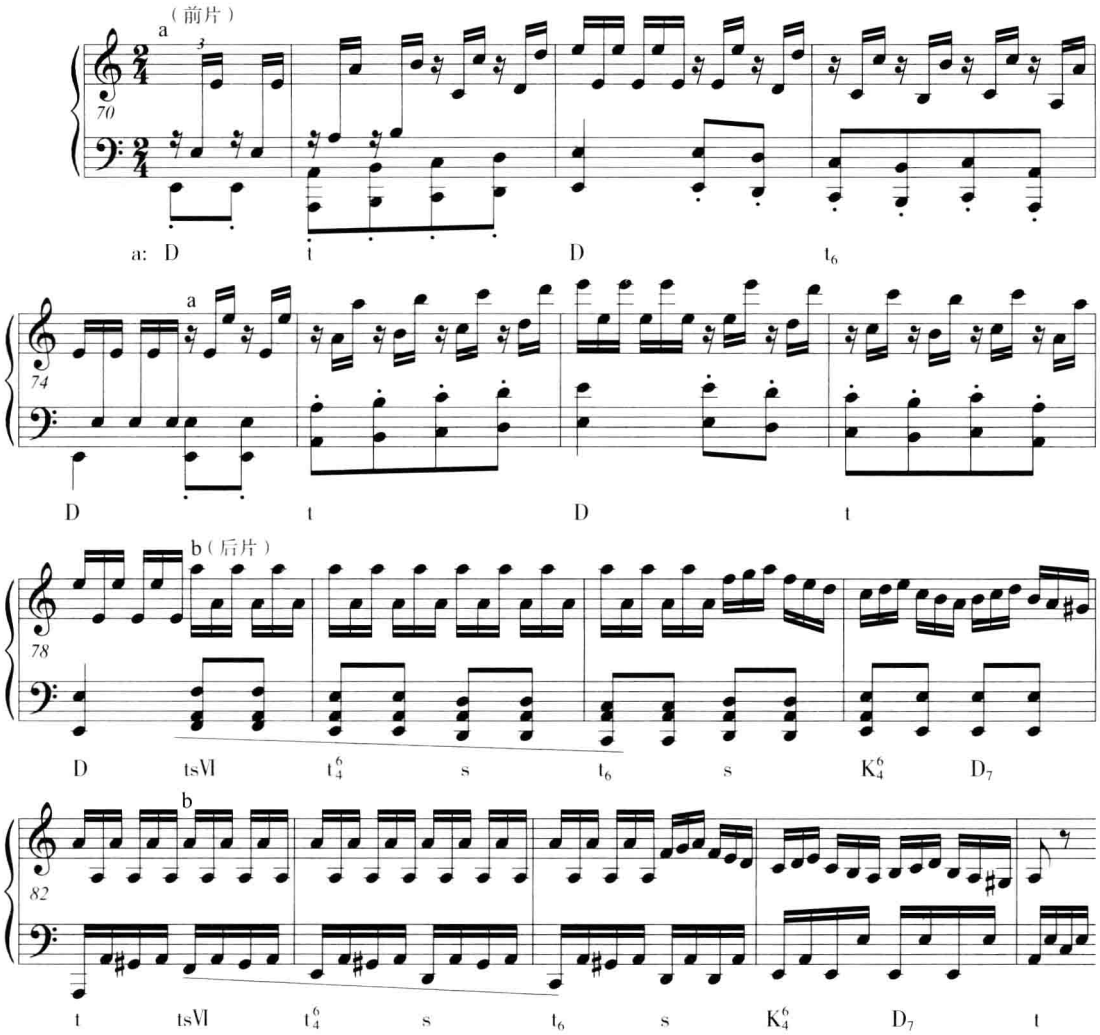
四个乐句构成的乐段可分为前后片结构的乐段、起承转合结构的乐段、复乐段与倒装复乐段等形式。

一、前后片结构的乐段

前后片结构的乐段包含两个乐段规模的部分，主要见于外国音乐器乐作品。

判别前后片式乐段应掌握两点：(1)前两个乐句为“前片”，后两个乐句为“后片”，至少有一片中两个乐句是平行关系。(2)前片(第二乐句)开放，后片(第四乐句)收拢，和声从不稳定到稳定发展，将前后两个部分连接到一起，形成前后片具有对比感的乐段，如aabb、aabc、abcc等。

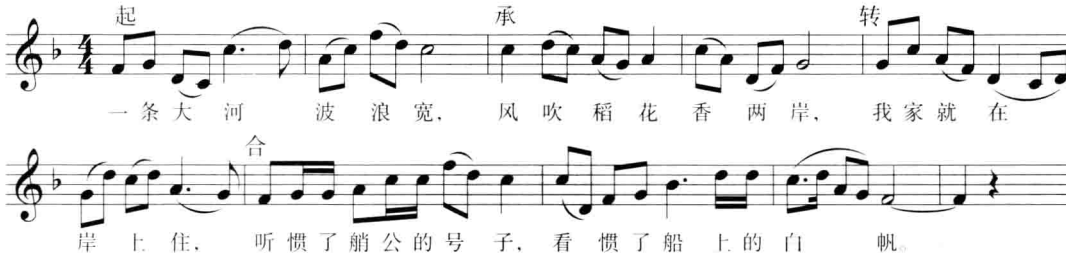
谱例2-10：贝多芬《钢琴奏鸣曲(黎明)》Op.53第三乐章71~86小节



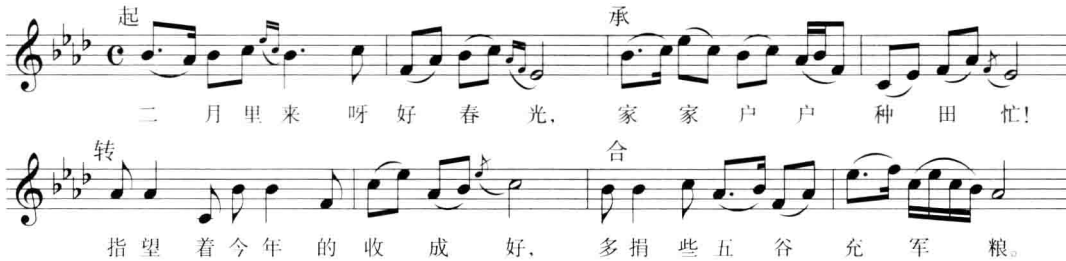
二、起、承、转、合结构的乐段

起、承、转、合结构的乐段在中国音乐中占有非常重要的位置。“起”是最初的原始陈述，“承”是巩固、强调与延续形成承继式发展，“转”通过转换陈述角度，形成节奏动荡、结构分裂、调式变换等变化对比，“合”则将再现原始陈述与总结概括联系在一起。四个乐句在主题材料上往往既没有严格的重复，又没有尖锐的对比，材料发展中可能有新因素的引入、起始音和落音的设计、调式与调性功能的布局等考虑。

谱例 2-11：刘炽曲《我的祖国》主歌部分



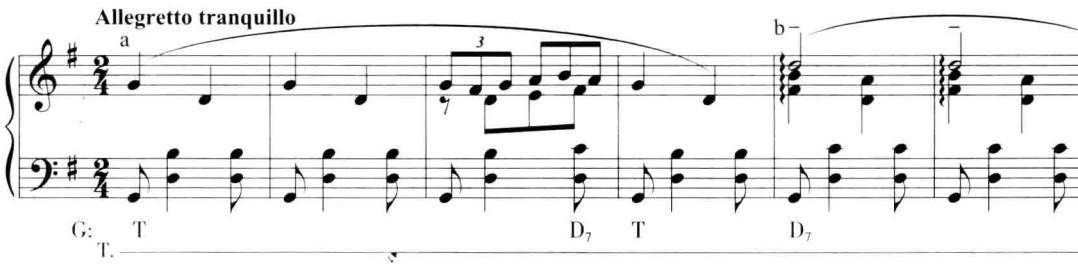
谱例 2-12：冼星海曲《二月里来》

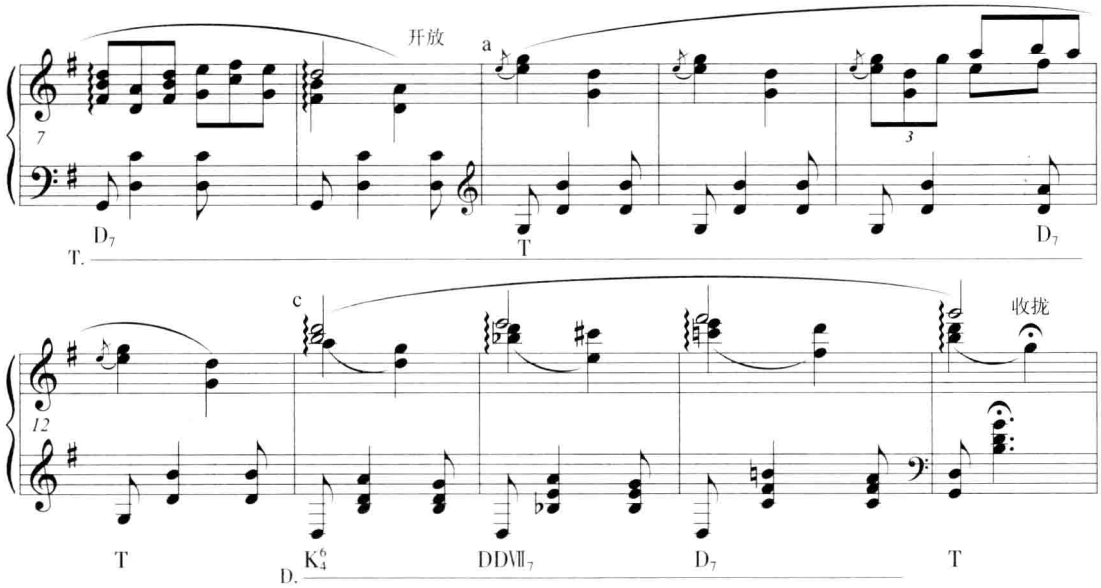


三、复乐段与倒装复乐段

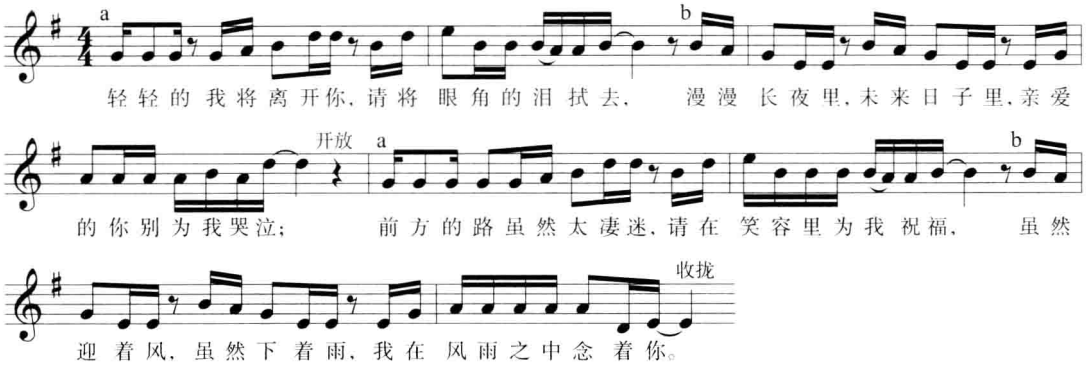
复乐段与倒装复乐段是一种复合结构的乐段，由两个乐段规模的部分变奏而成，两个部分前乐句相同或相似，后乐句终止式不同，通过和声的稳定性变化形成逻辑联系，使其两个部分的独立性减弱。复乐段特征体现在几个方面：(1)典型的复乐段由四个乐句组成，前两个乐句与后两个乐句分别具备乐段规模。(2)第三乐句与第一乐句平行，主题材料相同或相似，第四乐句与第二乐句可能发生比较大的变化。(3)第二乐句终止式是开放性的，第四乐句终止式是收拢性的，这种开放与收拢的关系使两个部分彼此呼应。(4)倒装复乐段是复乐段的一种重要变体，常见于器乐曲之中。它与复乐段的区别是：第二乐句终止式是收拢性的，第四乐句终止式是开放性的。

谱例 2-13：格里格《摇篮曲》Op.38 No.1 1~16 小节（复乐段）

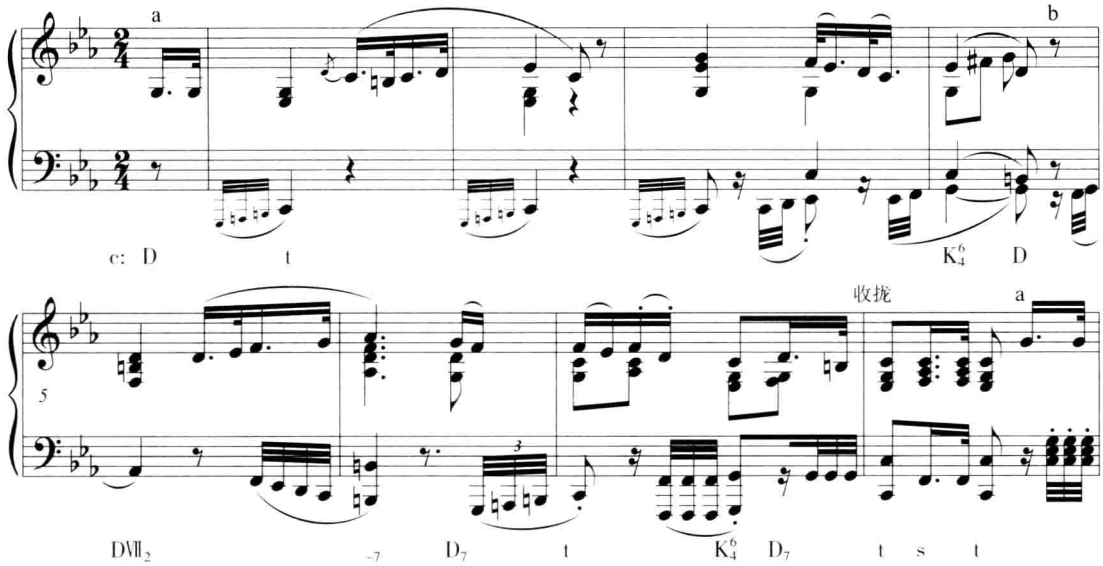


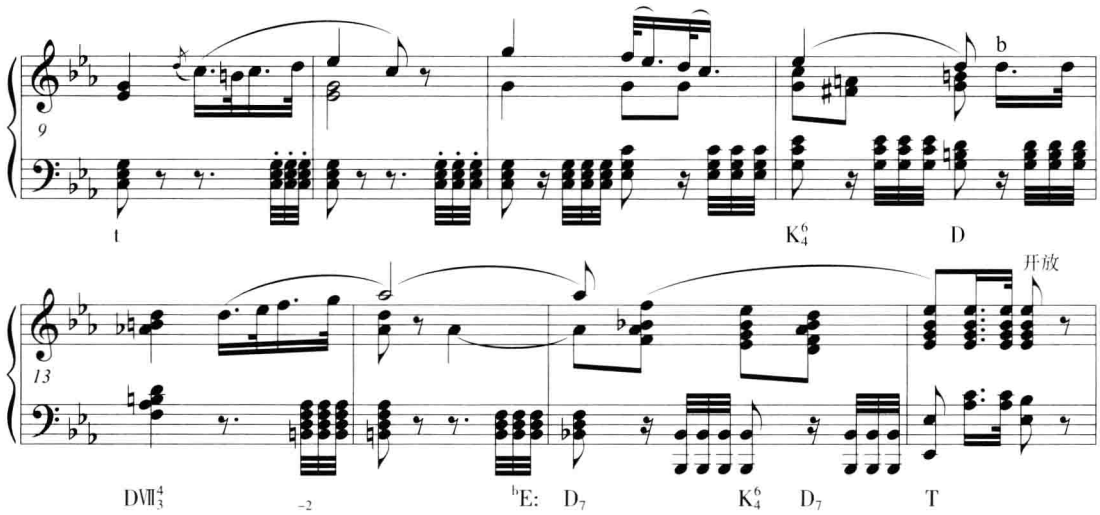


谱例 2-14：齐秦曲《大约在冬季》第一段（复乐段）



谱例 2-15：贝多芬《第三交响曲（英雄）》Op.55 第二乐章 1~16 小节（倒装复乐段）



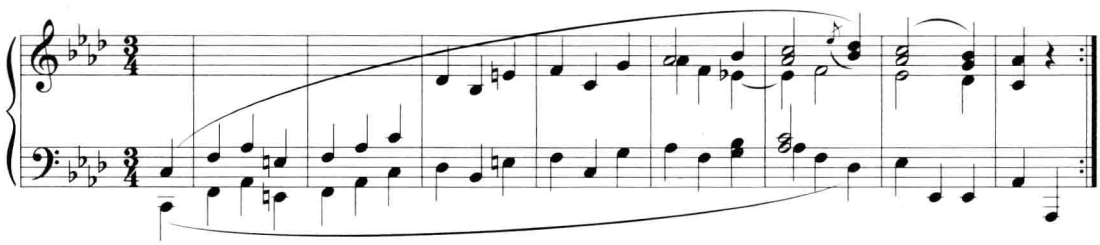


第六节　一句式乐段及其他

一句式乐段也可以说是无法明晰划分乐句的乐段。它有完整的乐思，有乐段的结构规模，结束部分有明确的终止形式；常采用展衍的手法发展，内部没有句读划分，乐思连环相扣、一气呵成，无法划分出更小的乐句结构。

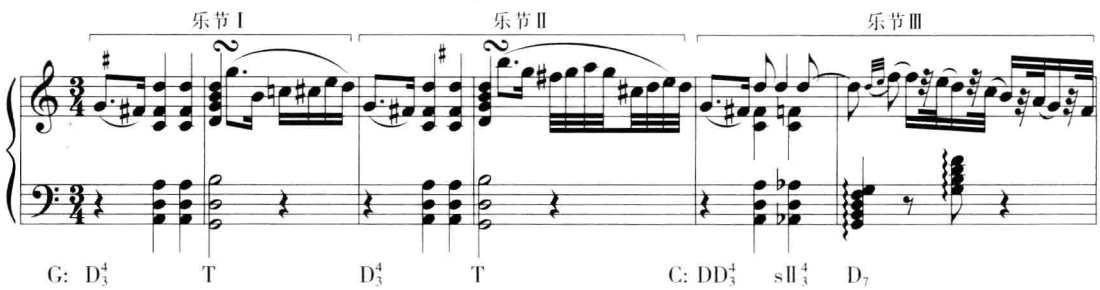
判别一句式乐段应掌握两点：(1)该位置应具有乐段存在的意义，以此和连接等展开性段落区别开来。(2)乐段规模应该与相邻部分乐段结构相比较。以典型的8小节乐段为例，大于或等于8小节时，可以判定为具有乐段规模；6~7小节时，应该兼顾其他结构要素分析；小于或等于5小节时，或判定为不具有乐段规模的其他成分，或按照边缘曲式形态分析。

谱例2-16：贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.10 No.2 第二乐章1~8小节



本乐章为复三部曲式，第一部分为三部性结构，本例为第一部分第一乐段。

谱例2-17：贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7 第二乐章9~14小节

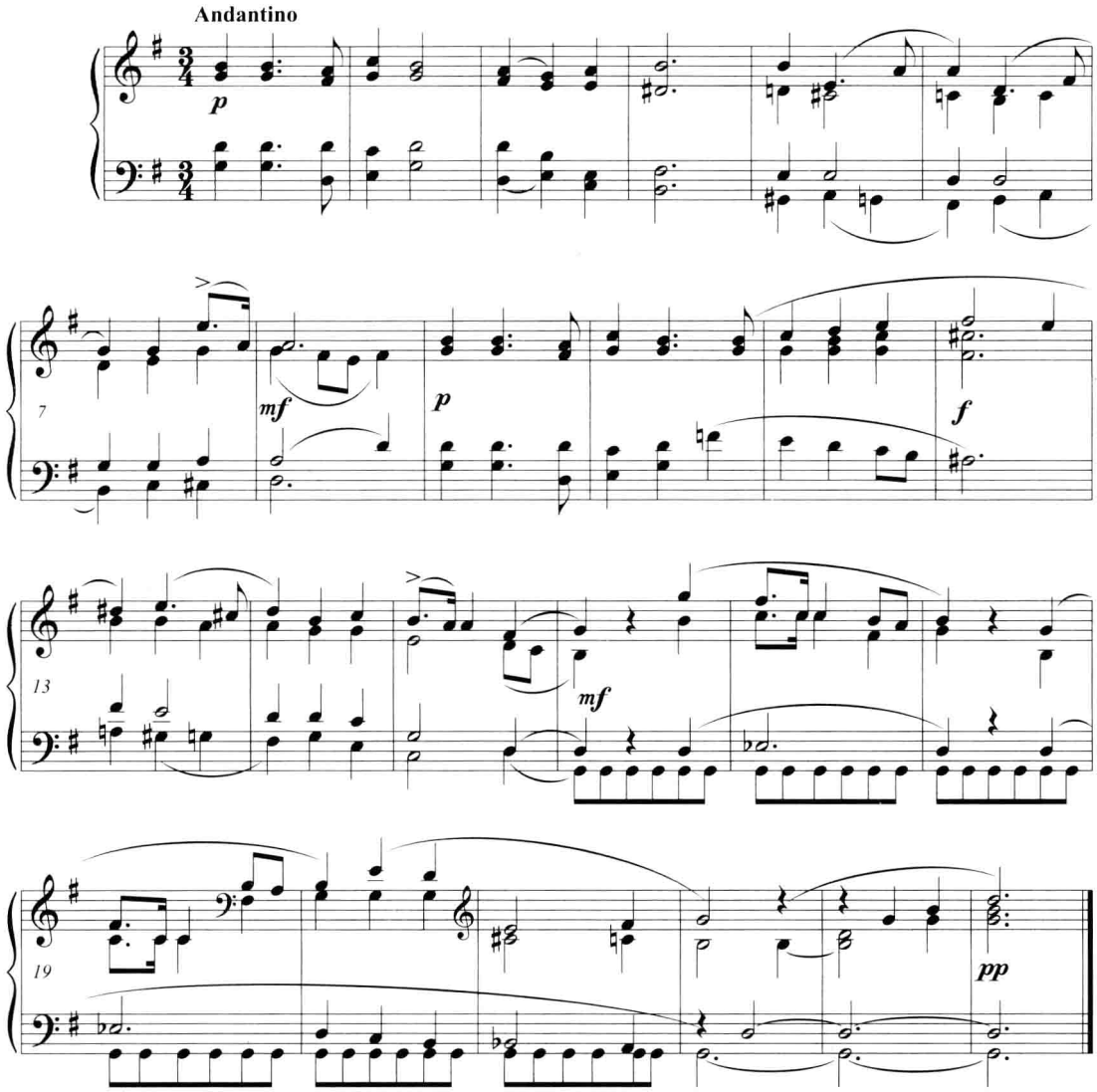


本乐章为复三部曲式，第一部分为单三部曲式，本例为第一部分对比中段。

四个乐句以上的乐段通称为多句式乐段。可能是平行排比的，也可能是并列联合的。这类乐段结构体现出非方整性特点，结构关系多样化，常通过调性关系实现统一性。如贺绿汀《牧童短笛》的A乐段、B乐段均属于此类；格里格《阿尼特拉舞曲》Op.46 No.3中段由六个乐句组成，为六句三片式乐段。

第七节　一部曲式分析实例

例一　柴科夫斯基《晨祷》



参考分析报告

一、分析图式

复乐段

曲式结构	a b a c 尾声
小节数	4 4 4 4 8
调式调性	G:

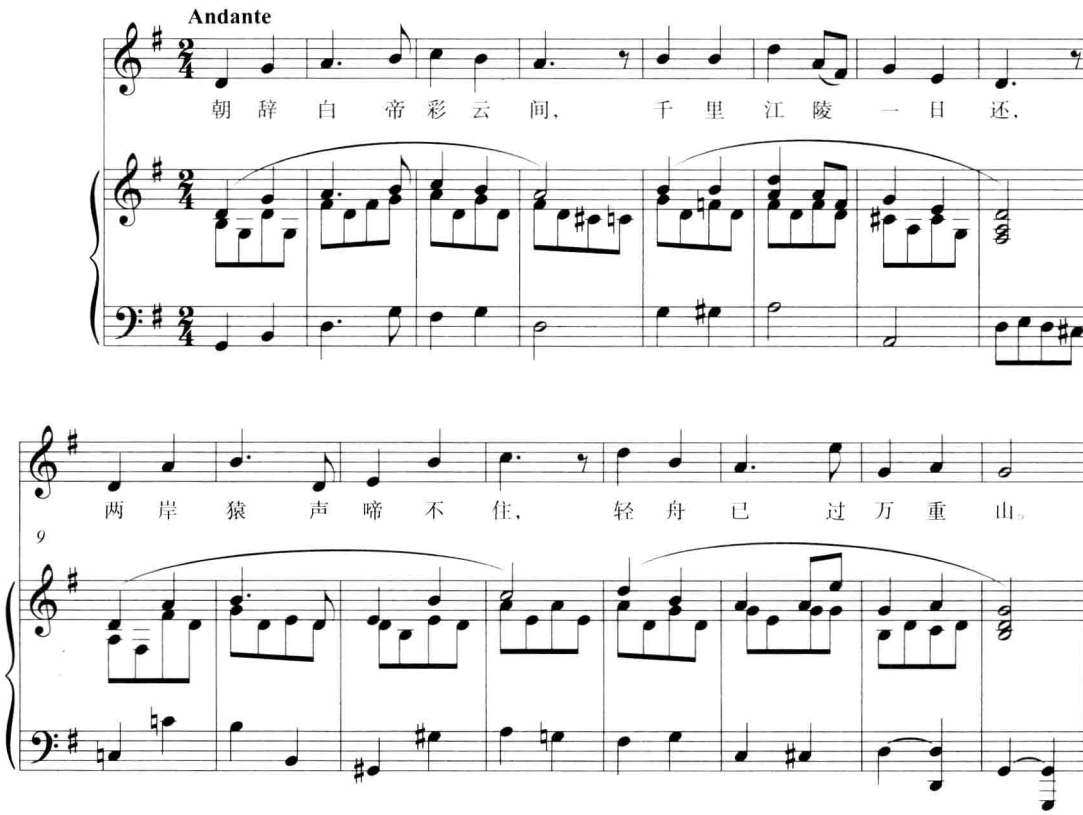
二、分析说明

本曲为复乐段，每句4小节，第三句与第一句平行，第二句开放，第四句收拢。

第一句分为2+2两个乐节，旋律平稳，离调开放。第二句分为2+2两个乐节，对比性新材料，前乐节旋律起伏大跳富有动感，第6小节是第5小节的下行二度模进，6~8小节低音线性级进上行，开放于属和弦。第三句与第一句同头异尾平行，11~12小节外声部反向级进，开放于副属和弦；第四句开始即为副属和弦的连续进行，完满终止收束。

尾声以新材料为基础，分裂模进。和声建立在低音主持续基础上，形成补充终止的双和声层，结束收尾时旋律置于五音，给人以意犹未尽的回味感。

例二　黄自曲《下江陵》



参考分析报告

一、分析图式

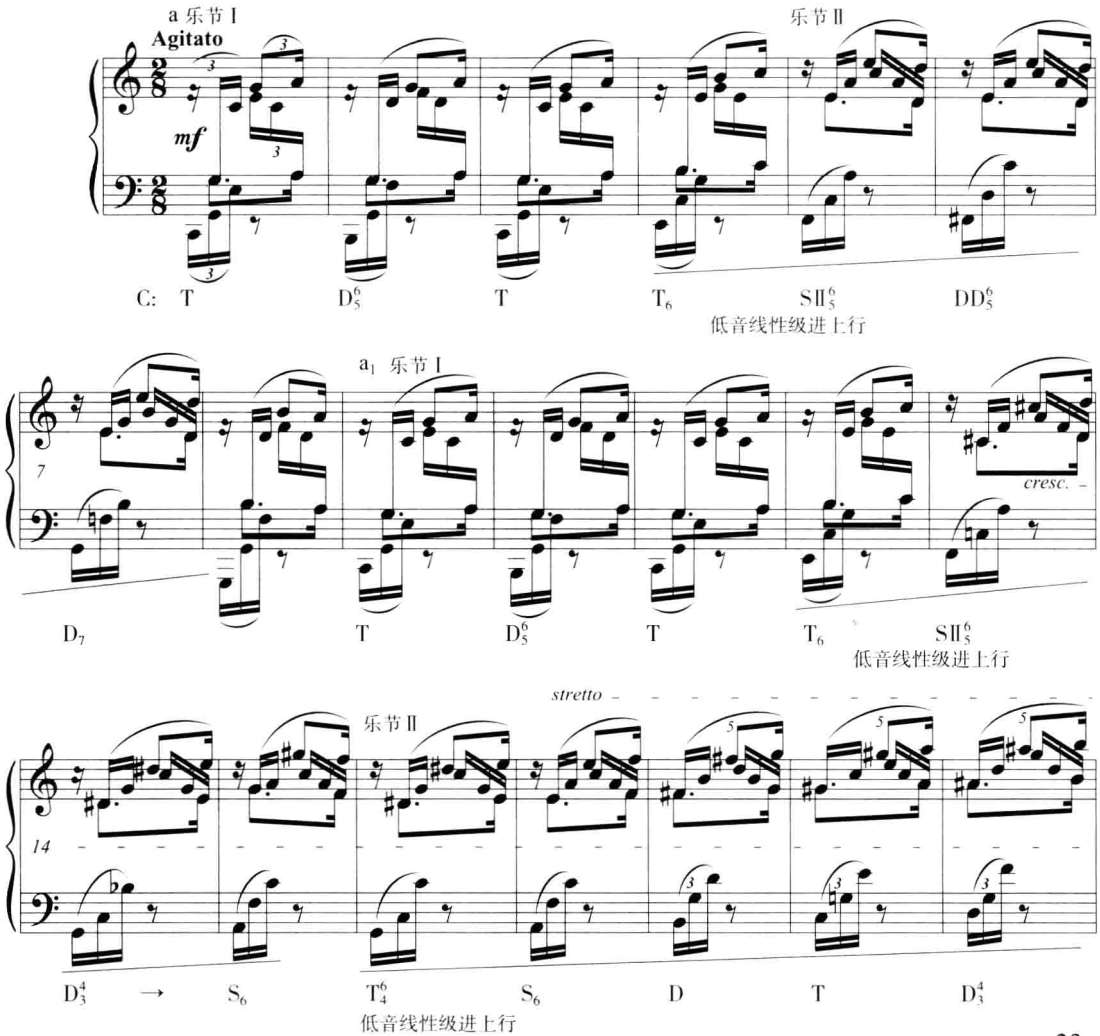
起承转合乐段

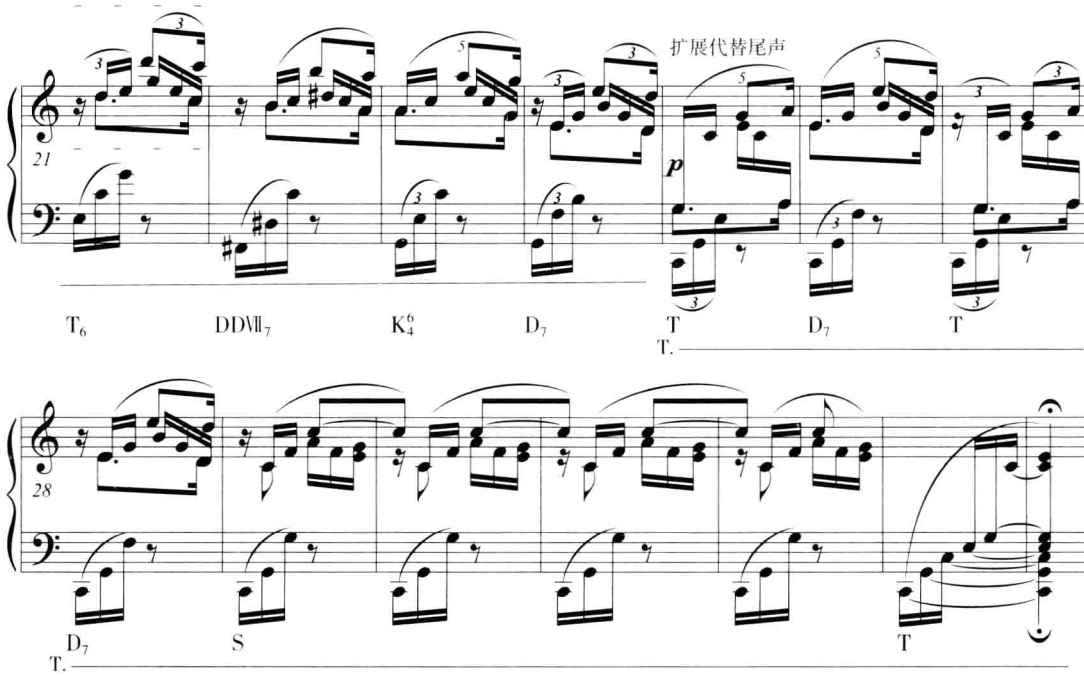
曲式结构	a b c d
小节数	4 4 4 4
调式调性	G:

二、分析说明

本曲是黄自为李白同名古诗谱曲，乐句划分与四句七言诗对应，每个乐句4小节，构成终止式各不相同的起承转合四句式乐段。主调为G大调，第一句半终止于主调属和弦；第二句转入D大调，并在该调完满终止；第三句转回主调后，向a小调离调开放；第四句在主调完满终止收拢。

例三　肖邦《前奏曲》Op.28 No.1（含乐谱分析）





参考分析报告

一、分析图式

一部曲式

曲式结构	a　　a
小节数	8　　26
调式调性	C：

二、分析说明

本曲为肖邦钢琴《前奏曲》第1首，是由两个同头异尾的平行乐句组成的乐段，8+26不对称结构，单一调性，主调为C大调。

前乐句包含4+4两个乐节，第1小节高音部与次中音部八度错位叠加，中音部和低音部由三连音的分解和弦衬托，这个富有特色的音型是全曲发展的基本动机，为以后旋律的展开及隐伏声部的反复变化奠定了基础。前乐节旋律上行，呈示性和声主要停留在主功能上；后乐节旋律下行，低音线性级进上行，开放于属和弦。

后乐句两个乐节分别扩展。前乐节9~12小节是前乐句1~4小节的原样重复，第13小节开始变化，通过模进，形成内部结构的一系列扩充，使音乐具有了展开性。后乐节从第16小节开始，低音线性级进上行9小节。高音部隐伏的旋律线伴随级进上行的低音，使音乐的紧张度不断增强，于第21小节达到全曲高潮后下行，情绪逐渐趋于平缓，于24~25小节完全终止。25~34小节和声的主要特征是低音主持续，扩展代替尾声，延续了主题材料，平衡了剧烈扩充对前后乐句结构的影响。

三、分析提示

本曲初看很像织体化写作，找不到主题旋律，常被误解为织体化、即兴性，增加了初学者的分析难度。但其设计巧妙、精致，始终保持4~5个各具特色的声部：高音部第2拍与次中音部是交错节奏的八度叠加，这个特征贯穿始终，形成两个相对独立又互相依存的声部；中音部是横贯上下谱表的分解和弦；下方为分解和弦的织体声部；而多次呈现的线性低音则时断时续地构成了富有线性和声特征的声部。将这些声部辨析清楚，是分析本曲最关键的环节。

25~34小节，兼具扩展与尾声的属性，可表述为“以扩展代替尾声”，也可表述为“尾声建立在主持续基础上，由乐段的扩展构成”。

本曲长度虽小，但对于研究肖邦钢琴作品的特点却很有意义。如乐段结构的安排及终止式等保留了古典主义音乐一部曲式的特征，线性低音及多重内声部线形发展，使和弦外音起到了重要作用，并与和声的功能进行造成一定的冲突，代表了肖邦钢琴作品的部分特征。

第八节　曲目分析提示（10首）

1. 肖邦《e小调前奏曲》Op.28 No.4

分析提示：aa两句式乐段，每个乐句又可分为三个乐节。

2. 巴托克《献给孩子们（二）》No.7《流浪者之歌》

分析提示：ab两句式乐段，每句由两个乐节组成，乐段重复变奏一次。

3. 柴科夫斯基《俄罗斯教堂》

分析提示：ab两句式乐段，原样变奏一次，补充终止后接尾声。

4. 斯克里亚宾《g小调前奏曲》Op.11 No.22

分析提示：aa两句式乐段，模进平行，后乐句扩展。

5. 斯克里亚宾《e小调前奏曲》Op.11 No.4

分析提示：aa两句式乐段，内部模进发展，后乐句扩展。

6. 肖邦《G大调前奏曲》Op.28 No.3

分析提示：aab三句式乐段，尾声用引子材料。

7. 肖邦《a小调前奏曲》Op.28 No.2

分析提示：aaa三句式乐段，从属部分包括引子、连接和尾声，各句之间模进发展。

8. 巴托克《献给孩子们（一）》No.18

分析提示：六句式复乐段，前部分aab开放，后部分aba收拢。

9. 赵元任曲《卖布谣》

分析提示：aaac四句式复乐段，^{b}E宫调式。

10. 贺绿汀《清流》

分析提示：abcde五句式乐段，乐句划分与歌词分句一致，C宫调式。

第三章

单二部曲式

单二部曲式由内容不同的两个部分组成，每个部分为乐段或相当于乐段规模的段落。根据后乐段的陈述特点，单二部曲式可以分为有再现的单二部曲式和没有再现的单二部曲式。

有再现的单二部曲式	没有再现的单二部曲式
A　　B a　a　b　a	A　　B a　a　b　b

无论哪种类型，单二部曲式都有一些共同的特征：和声上通常统一于主调，中途可能有离调或转调，但大多数为收拢性终止；结构上两个乐段基本长度相同，但后乐段常有扩充或补充。

单二部曲式属于小型曲式，常用于篇幅不大的独立作品，如前奏曲、标题小品、舞曲、浪漫曲及声乐作品等体裁；也常作为大型曲式的次级结构，如常作为变奏曲式或回旋曲式的主题，也常作为复三部曲式的第一部分或三声中部。常有引子和尾声，其规模与基本曲式结构相对称，起到加强结构完整性的作用。

第一节　有再现的单二部曲式

有再现的单二部曲式常见于器乐曲，体现呈示—对比—再现的三部性特征，可以看做单三部曲式的雏形。

1. 有再现单二部曲式的第一部分

单二部曲式第一部分为呈示性乐段。呈示性特点体现在以下几个方面：(1)多用单一主题的材料陈述，乐句之间极少形成剧烈对比，音乐一般较为稳定。(2)可单一调性，可转调，但很少转到远关系调。(3)可开放，可收拢，乐句间在终止式或调性上常形成上下句属主呼应的逻辑关系，以利于结构的统一、完整。

2. 有再现单二部曲式的中句

有再现单二部曲式的后乐段由于需要在末尾重复前乐段的主题材料，必然形成前后两个音乐片段，前片段称为“中句”，后片段称为“再现句”。中句与前乐段的材料、调性形成某种程度的对比，根据对比程度及与前乐段的关系，又可以分为发展中句和对比中句两类。

中句是有再现单二部曲式中最富于变化的部分，以不稳定性为主要特征，器乐作品的高潮常安排在这个部分。如果是并置对比中句，则音乐常引入对比的新材料，体现呈示性特征；如果是派生对比中句，则音乐具有一定的展开性，如材料常以分裂、重复、变奏、模进等方式发展主题，内部结构常细碎、有变化，和声体现不稳定性，常结束在属功能，推动音乐发

展。如格里格《孤独的流浪者》Op.43 No.2是有再现单二部曲式，9~15小节的中句通过分裂、重复的形式扩展。

3. 有再现单二部曲式的再现句

再现句通常再现前乐段的后乐句，因后乐句往往是收拢性终止；也可能再现前乐段的前乐句，但往往同头异尾再现，在不影响再现基本功能的前提下有所变化。如巴托克《献给孩子们》No.3是有再现的单二部曲式，15~18小节是再现句，和声语汇由呈示性变为展开性，新引入的七和弦连续进行增加了音乐的张力。

再现句常因某种原因形成扩展。这种扩展与中句展衍形成的扩展不同，往往属于基本结构外部的延长，可能形成独立的尾声，也可能扩展代替尾声。

第二节　没有再现的单二部曲式

凡后乐段结束乐句没有明显重复前乐段材料、和声等主题因素的单二部曲式称为没有再现的单二部曲式，也称为并列式单二部曲式，常见于大型曲式的次级结构或声乐作品，在独立的器乐作品中较为少见。其特征主要体现在以下几个方面：

1. 大型曲式结构中，总体的再现性在统一音乐结构中起到主导作用，其某个次级曲式部分的再现性常被忽略，如复三部曲式中三声中部常采用没有再现的单二部曲式，而第一部分和再现部起到总体统一的作用。如肖邦《c小调夜曲》Op.48 No.1、柴科夫斯基《六月——船歌》等。

2. 声乐作品曲式结构的特殊性主要在于歌词。没有再现的单二部曲式是声乐作品的典型曲式，其原因是原本依靠单纯音乐结构力的曲式关系发生变化，歌词在某种程度上取代音乐成为作品统一的主要结构力，如劫夫曲《我们走在大路上》、刘炽曲《我的祖国》等都是没有再现的单二部曲式。

3. 器乐曲和声乐曲在内部结构上常有一些差别：器乐曲的后乐段因常有扩展而往往长于前乐段，内部结构上常有对比，先分解，后综合（先零碎，后完整）；声乐曲的后乐段则常因缩减而短于前乐段，尤其是主、副歌结构的声乐作品，主歌常为起承转合式乐段或复乐段，副歌常为两句式乐段。

4. 大多为单一调性，即便后乐段转调，也常有调性的再现，这种情况的确切定义是没有主题再现而有调式调性再现的单二部曲式。

第三节　相似曲式结构辨析

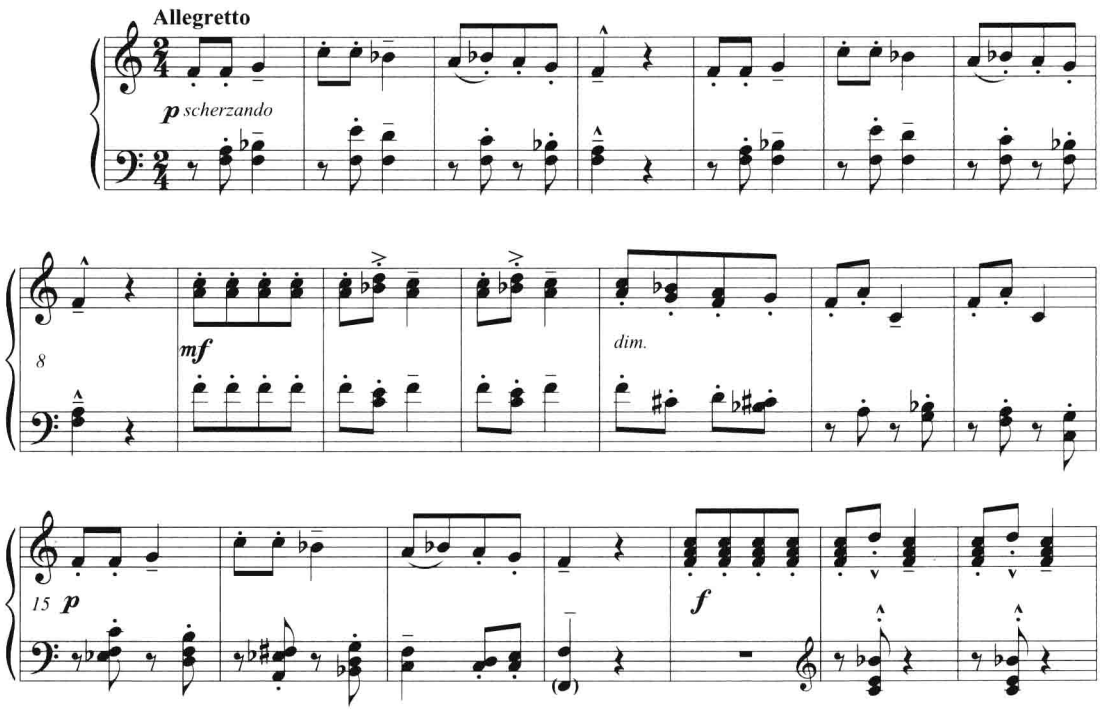
曲式分析中，相似曲式结构的辨析是难度最大的问题。有多少部音乐作品，就有多少种音乐结构划分，而曲式分析中又需要根据曲式原则进行辨析，将其归入某一曲式类别。这样做，既有助于厘清实际分析中常容易混淆的某些内容，又能避免简单的公式化，建立对作品进行具体化分析的良好习惯。

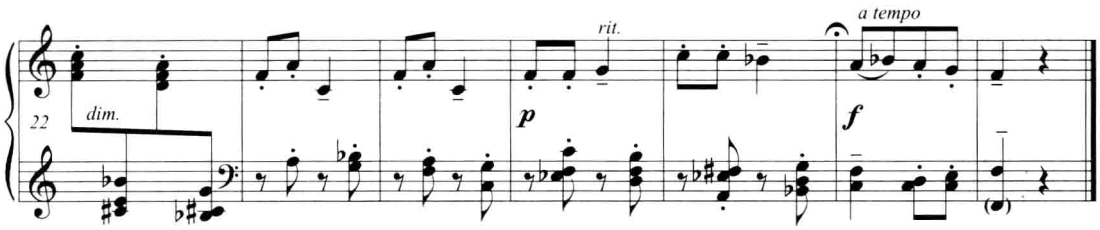
与单二部曲式相似的曲式结构主要是由四个乐句组成的前后片式乐段、起承转合式乐段、复乐段以及乐段的变奏等。

结构	乐句	材料特征	终止式	辨 析
前后片式乐段	aabb aabc abcc	前后两部分形成对比。	前片开放，后片收拢。	若前后片终止式均为开放或收拢，则为开放或收拢的乐段变奏。
起承转合式乐段	abcd abca	乐句间发展与对比相结合。	第二句开放，第四句收拢。	
复乐段	abab abac	第三句与第一句平行。	第二句开放，第四句收拢。	两部分材料平行，终止式形成对比是主要特征。若两部分终止式开放或收拢性一致，则属于乐段变奏。
倒装复乐段		第三句与第一句平行。	第二句收拢，第四句开放。	
单二部曲式	aabb aabc abcc abcd	前后部分音乐材料形成对比。	第二句和第四句大多完全终止，句读清晰。	与前后片乐段相比，第二句收拢使句读更清晰；与起承转合式乐段相比，前后部分对比性及收拢性使两个乐段清晰；与复乐段相比，第一句与第三句间的对比性是划分依据。

第四节　单二部曲式分析实例

例一　巴托克《献给孩子们(二)》No.3





参考分析报告

一、分析图式

有再现的单二部曲式

一级曲式结构	A	B	B
起止小节数	1~8	9~18	19~28
二级曲式结构	a a	b a	b a
小节数	4 4	6 4	6 4
调式调性	F:		

二、分析说明

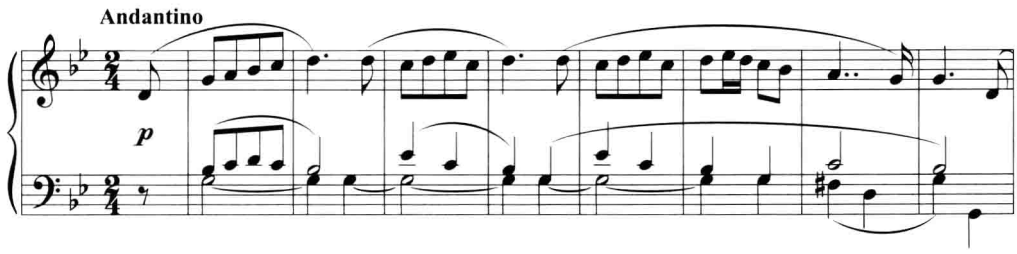
本曲为巴托克儿童钢琴曲集《献给孩子们》第2集第3首，是有再现的单二部曲式，对比中句为两个分裂重复的乐节，单一调性，主调为F大调。

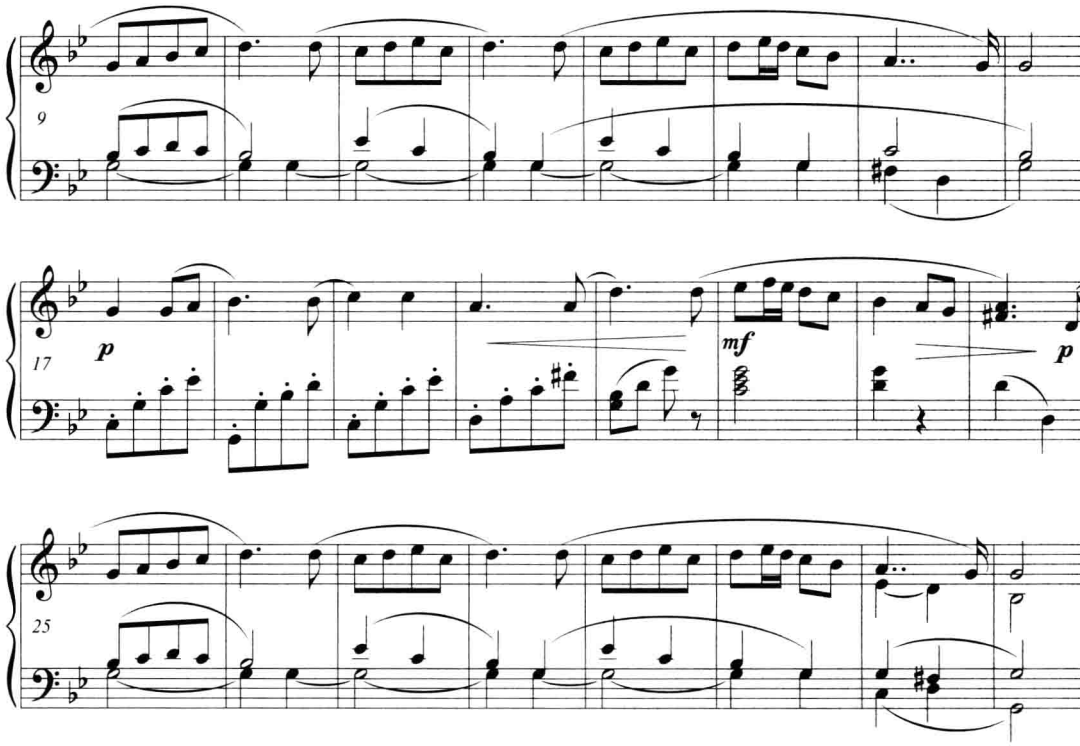
A乐段(1~8)：由4+4两个平行乐句组成，低音主持续。前乐句可以划分为2+2两个乐节，前乐节又分为1+1两个乐汇。第1小节是三音动机，第2小节为动机倒影，2~4小节旋律的基本特征是从属音到主音的级进下行，中间声部为上方声部的六度叠加；后乐句是前乐句的原样重复。

B乐段(9~18)：对比中句，6+4不对称结构。前乐句分为3+3两个乐节，每个乐节第3小节为第2小节旋律的重复，开放于属和弦。后乐句旋律原样再现，和声更为丰富，15~18小节和声进行为：$D_2/\text{IV}-D^4_3/\text{V}-D\text{VII}^6_5/\text{II}-S\text{II}_6-K^6_4-D_7-T$，一系列副属和弦的连续进行，产生了离调的动荡感，使最后的完满终止更加稳定。

B乐段重复(19~28)：原样重复。

例二　柴科夫斯基《法国古歌》





参考分析报告

一、分析图式

有再现的单二部曲式

一级曲式结构	A	B
起止小节数	1~16	17~32
二级曲式结构	a a	b a
小节数	8 8	8 8
调式调性	g:	

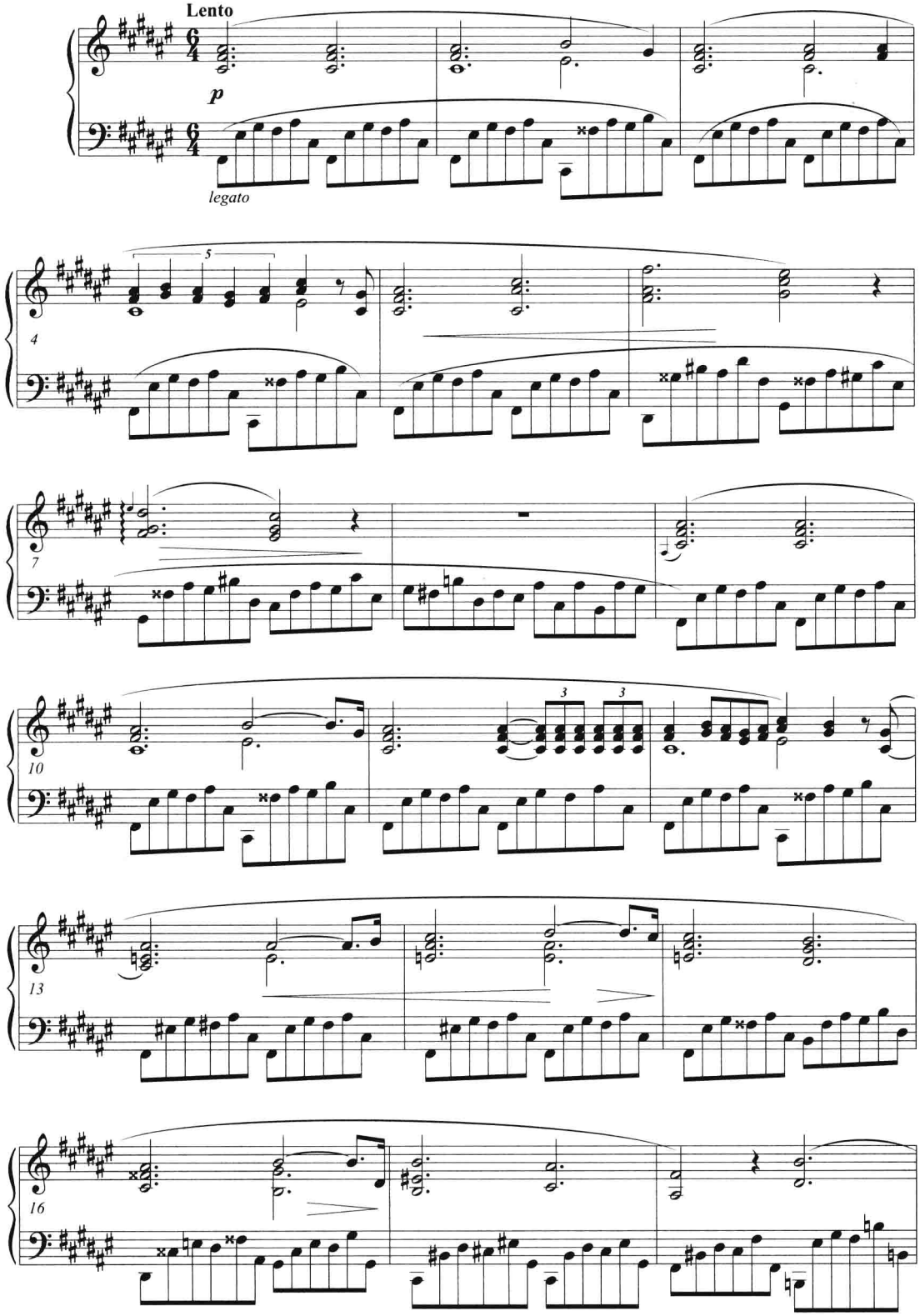
二、分析说明

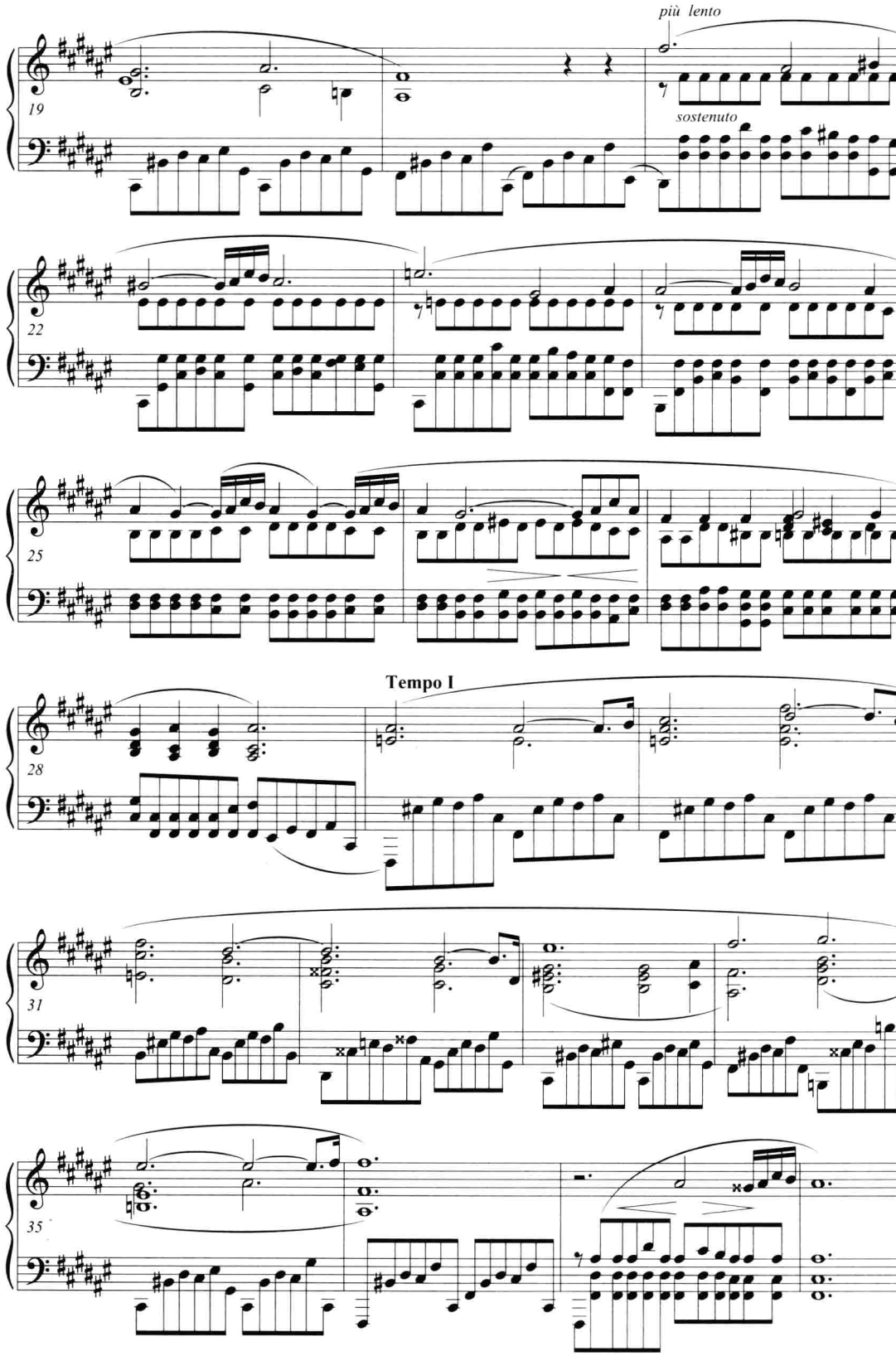
本例选自柴科夫斯基《少儿钢琴曲集》，是有再现的单二部曲式，对比中句，单一调性，主调为g小调。

A乐段(1~16)：由8+8两个平行乐句组成的收拢性乐段。前乐句分为4+4的两个乐节，前乐节又分为2+2的两个乐汇，和声建立在低音主持续上，开放于主和弦的属音，明显缺乏终止感；后乐节旋律与前乐节连环相扣，完满终止。后乐句是前乐句的重复，区别仅在于终止式的二分音符更稳定。

B乐段(17~32)：由8+8两个对比乐句组成的收拢性乐段。前乐句分为4+4的两个乐节，前乐节的旋律是a乐句前乐节材料分裂发展，织体以八分音符分解和弦的跳音与A乐段形成对比，使音乐性格非常活跃；后乐节采用了a乐句后乐节材料变奏，开放于属和弦。后乐句是a乐句的简单再现，完满终止收拢。

例三　肖邦《前奏曲》Op.28 No.13




più lento
sostenuto
Tempo I

参考分析报告

一、分析图式

有再现的单二部曲式

一级曲式结构	A	B	尾声
起止小节数	1~20	21~36	37~38
二级曲式结构	a a	b a	
小节数	8 12	8 8	2
调式调性	#F:	#C:B:#F	

二、分析说明

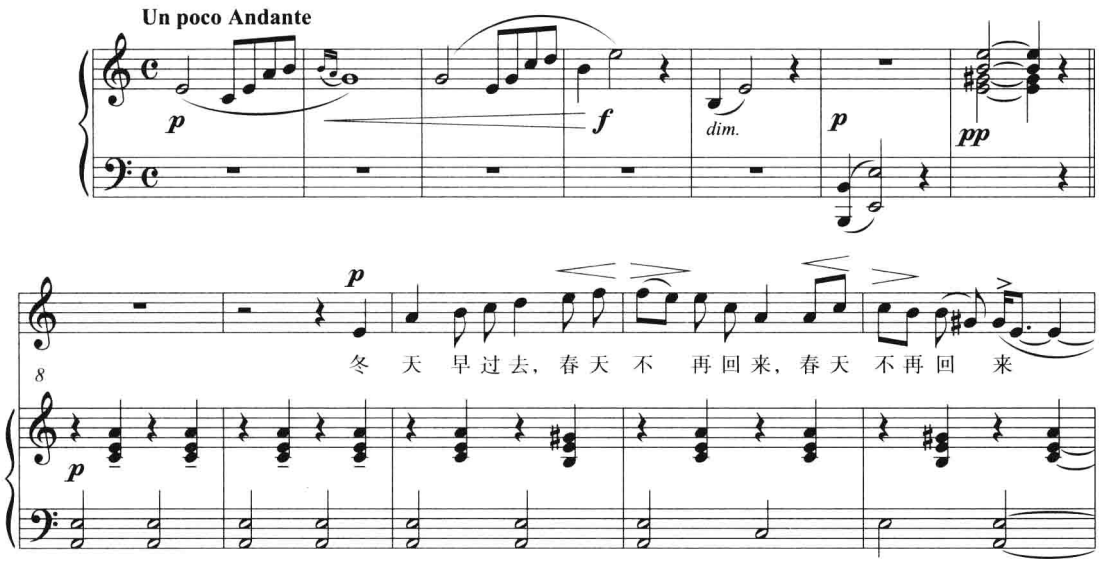
本曲为肖邦钢琴《前奏曲》第13首，结构为有再现的单二部曲式，主调为#F大调，对比中句，再现句为动力化再现。

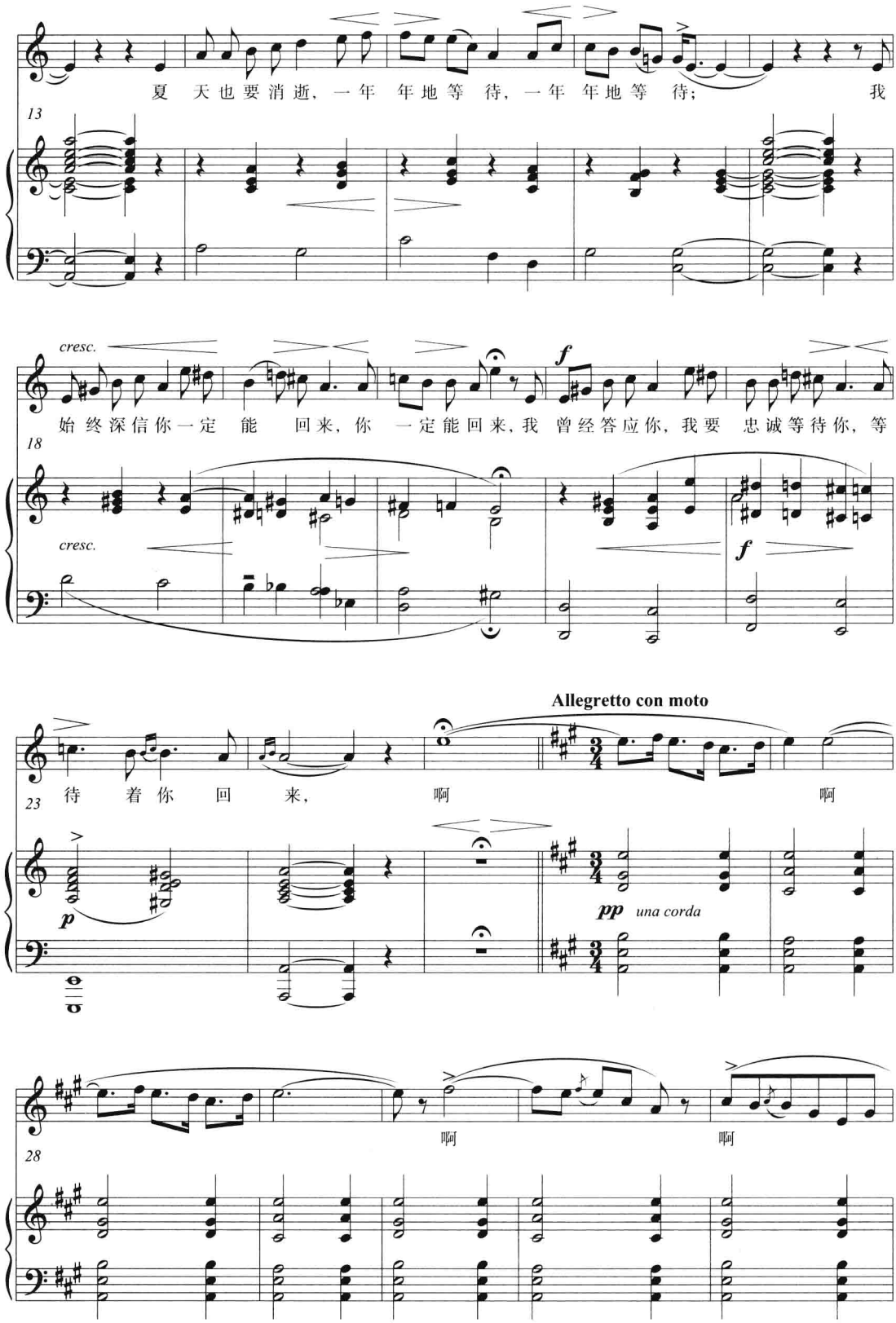
A乐段(1~20)：由两个同头异尾的平行乐句组成，8+12不对称结构，单一调性。音乐的总体特征是和弦化旋律，分解和弦织体，每组分解和弦的第2、3个音为第4个音的双辅助音。前乐句分为4+4两个乐节，前乐节由2+2两个平行乐汇组成，后乐汇的五连音打破了平稳的节奏；后乐节第8小节旋律休止，织体起到连接作用。后乐句在重复两小节后变化，三连音、附点音符起到对比发展作用，因终止形式的不稳定，17~18小节扩充形成内部扩展，完满终止而收拢。19~20小节补充终止，巩固调性。

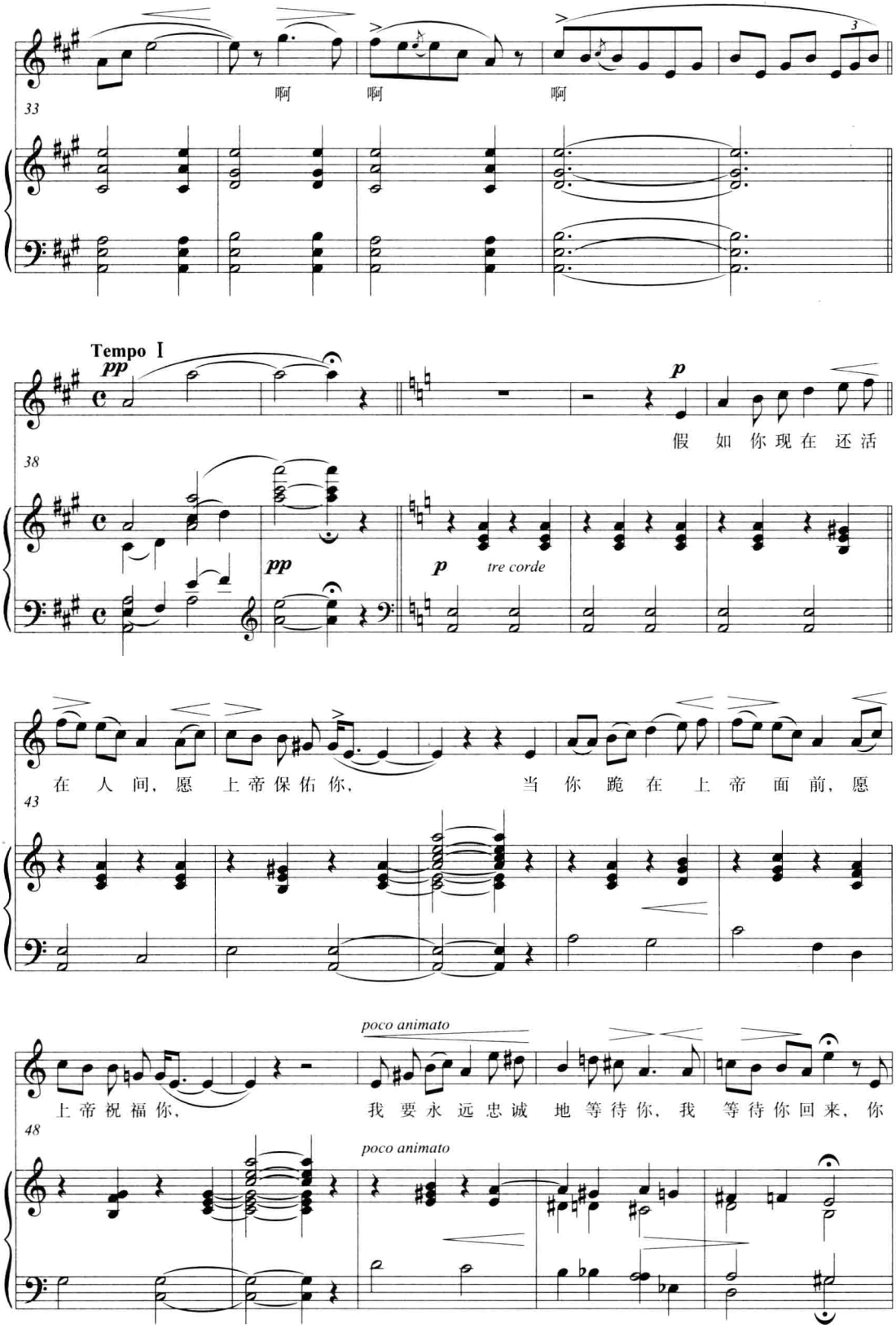
B乐段(21~36)：对比中句，动力化再现a乐句，8+8方整性结构，转调乐段，织体改变为和弦式形态。前乐句采用新材料，与两端形成对比；21~22小节为模进主题，#C大调；23~24小节下行二度模进，B大调；25~27小节时值压缩变奏，25小节转回#F大调，第28小节完满终止收拢。后乐句是A乐段a乐句的动力化再现，仅再现了开始部分、结构轮廓和织体形式等。

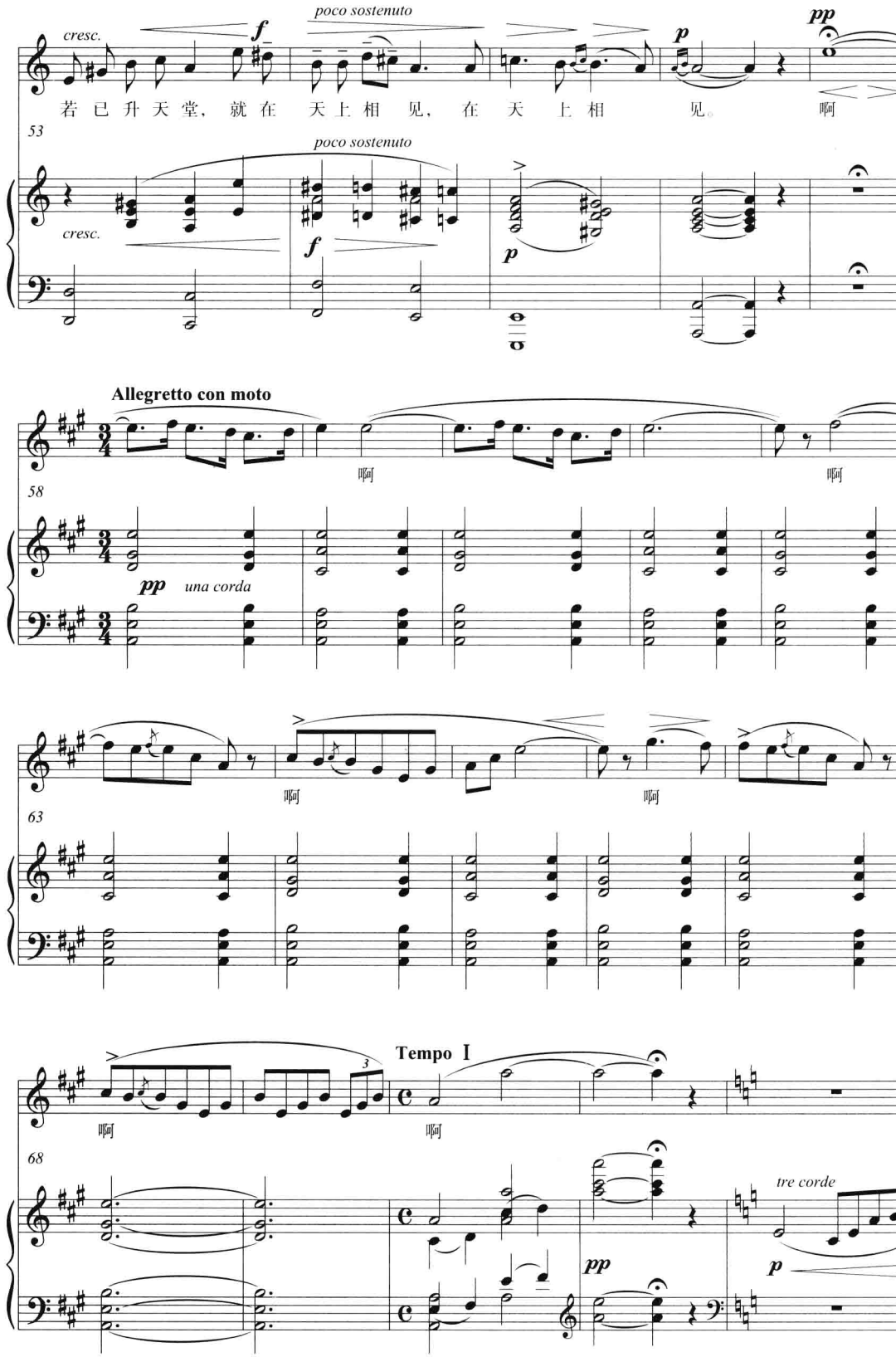
尾声(37~38)：材料来源于对比中句，低音主持续，起到补充作用。

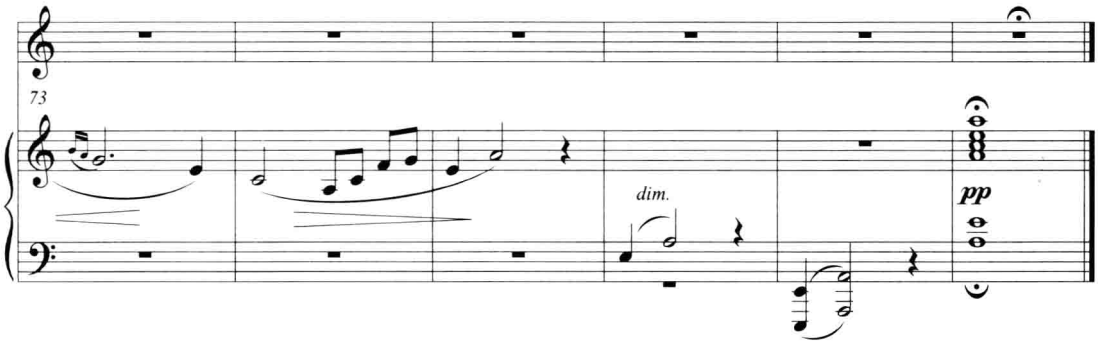
例四　格里格《索尔维格之歌》




夏 天也要消逝，一年 年地等 待，一年 年地等 待；
我
13
cresc.
f
始终深信你一定 能 回来，你 一定能回来，我 曾经答应你，我要 忠诚等待你，等
18
cresc.
f
Allegretto con moto
待 着你 回 来，
啊
啊
23
p
pp una corda
啊
啊
28


33
啊 啊 啊
Tempo I
pp
38
假 如 你 现 在 还 活
p
pp
p
tre corde
在 人 间，愿 上 帝 保 佑 你，
当 你 跪 在 上 帝 面 前，愿
43
上 帝 祝 福 你，
poco animato
我 要 永 远 忠 诚 地 等 待 你，我 等 待 你 回 来，你
48
poco animato


cresc.
poco sostenuto
若 已 升 天 堂， 就 在 天 上 相 见， 在 天 上 相 见。
啊
53
Allegretto con moto
58
una corda
63
Tempo I
68
tre corde



参考分析报告

一、分析图式

单二部曲式

一级曲式结构	引子	A	B	A	B	尾声
起止小节数	1~9	10~24	25~41	42~56	57~71	72~78
二级曲式结构		a a b b		a a b b		
小节数	9	4 4 3 4	17	4 4 3 4	17	7
调式调性	a:	C:a:A:a:A:		C:a:A:a:A:		a:

二、分析说明

《索尔维格之歌》是格里格《培尔·金特》第二组曲的第四首，属于主、副歌形式的单二部曲式，两个乐段形成鲜明的对比关系，没有再现，简单重复一次。

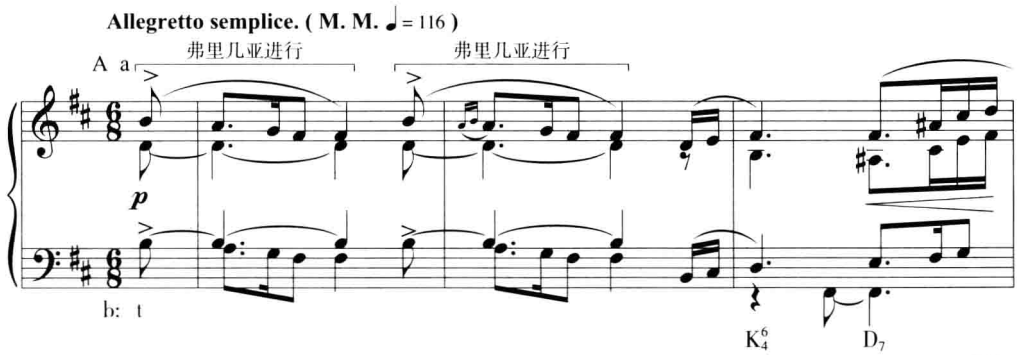
引子(1~9)：在自然小调与和声小调之间转换，平稳的和弦式织体引出主题。

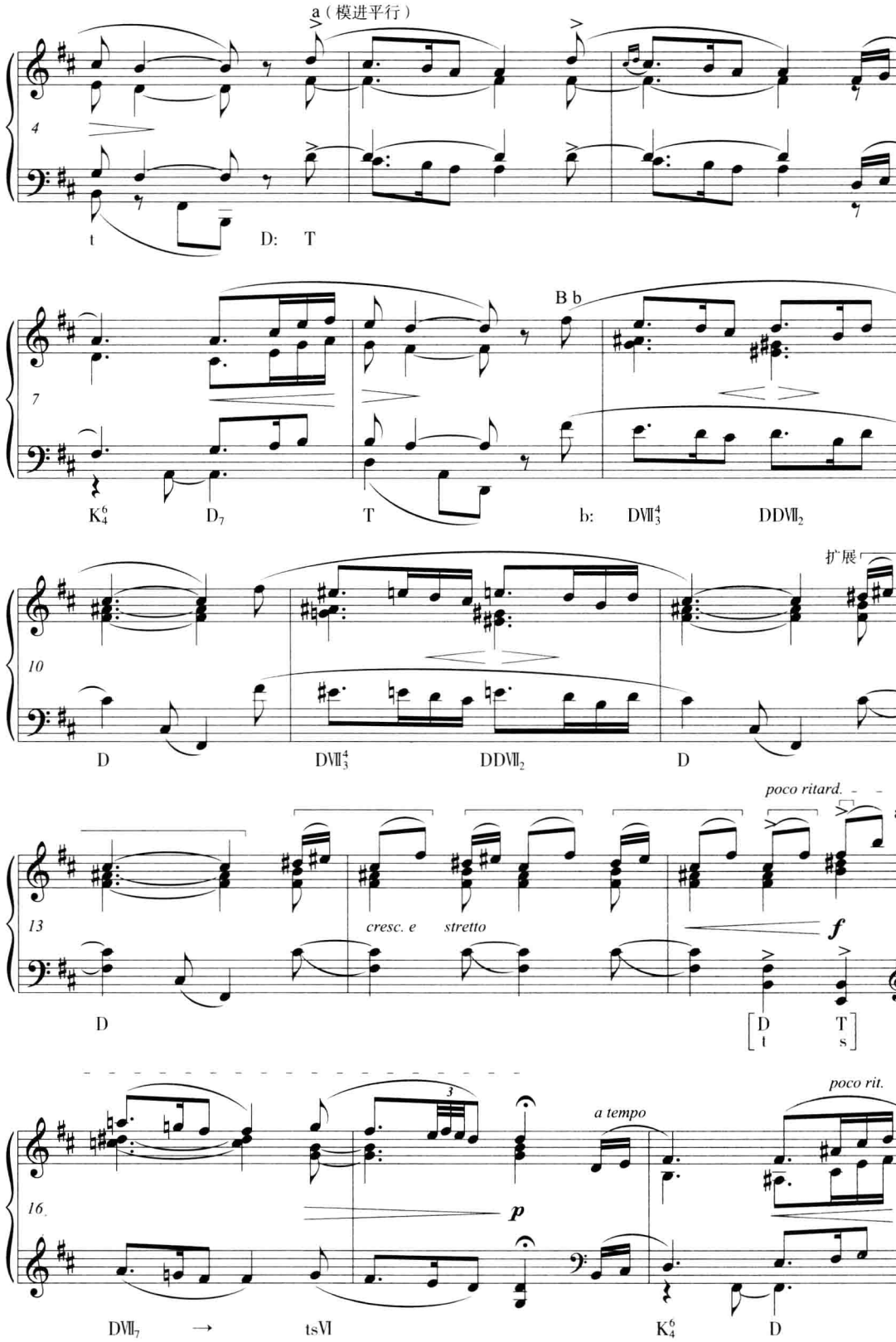
A乐段(10~24)：是乐曲的主歌，由aabb四个乐句组成的前后片结构，旋律平稳而富有歌唱性，调性在关系大小调和同主音大小调上徘徊，主调为a小调。前两句不完满终止于t，第三句开放于属和弦，第四句完满终止收拢。

B乐段(25~41)：是乐曲的副歌，节拍由$\frac{4}{4}$转为$\frac{3}{4}$，速度加快，结构没有明显的乐句划分。副歌调性全部建立在A大调上，旋律更加平稳，一个单音节的衬词“啊”贯穿始终，织体则全部为主和弦持续，与主歌形成鲜明的对比，似乎是主歌的应答。

42~71小节是AB乐段的重复，72~78小节以引子材料作尾声，与引子前后呼应。

例五　格里格《孤独的流浪者》Op.43 No.2(含乐谱分析)





a（模进平行）

4

t D: T

7

B b

K_4^6 D_7 T b: $DVII_3^4$ $DDVII_2$

10

扩展

D $DVII_3^4$ $DDVII_2$ D

13

poco ritard.

a

cresc. e stretto

f

D [D t T s]

16

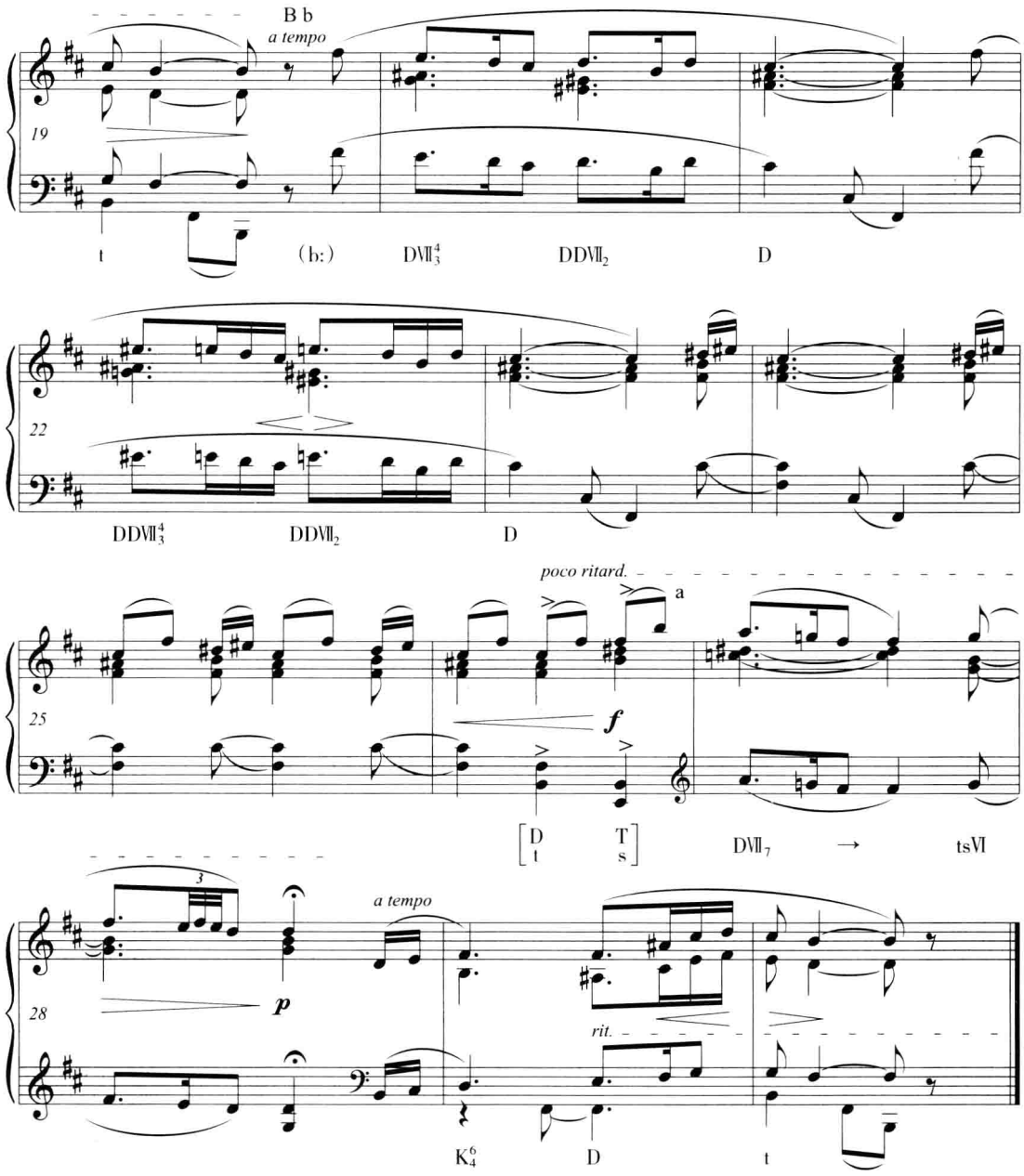
3

p

a tempo

poco rit.

$DVII_7$ → tsVI K_4^6 D



参考分析报告

一、分析图式

有再现的单二部曲式

一级曲式结构	A	B	B
起止小节数	1~8	9~19	20~30
二级曲式结构	a a	b a	b a
小节数	4 4	7 4	7 4
调式调性	b：D：	b：	

二、分析说明

本曲为有再现的单二部曲式，发展中句剧烈扩展。

A乐段(1~8)：由4+4两个模进平行的乐句组成，转调乐段，主调为b小调。前乐句分为2+2两个乐节，第1小节是运用了调式音阶旋律的弗里几亚进行，外声部为八度叠加，和弦持续主功能；第2小节是第1小节的重复。后乐节从前面材料分裂的三音倒影开始，在b小调上完满终止。后乐句为前乐句的上行三度模进，转入D大调，完满终止。

B乐段(9~19)：由7+4两个对比乐句组成。前乐句从b小调开始，和声突出属功能的不稳定性。该乐句基本结构为2+2两个平行乐节，第13小节开始，材料通过分裂、变奏、压缩、重复等手法扩展，与第15小节形成的双和声层一起，将音乐推向高潮。后乐句再现了A乐段的前乐句，离调后主调收拢结束。

20~30小节是B乐段的原样重复。

三、分析提示

1. 第1小节旋律为弗里几亚进行，和声缺乏流动性，可以近似地分析为持续的主和弦。第5小节开始的后乐句是前乐句在D大调上的模进平行。

2. 中间乐句延续主调的调性，第13小节开始，通过材料展衍形成剧烈扩展，使结构延长7小节，是有再现单二部曲式中句结构扩展的经典范例。

第五节　曲目分析提示(12首)

1. 门德尔松《无词歌》第5首《焦虑》

分析提示：双重二部性曲式结构。第一部分为没有再现的单二部曲式，由两个扩展乐段组成，第二部分是第一部分的转调变奏。

2. 菲尔德《夜曲》Op.19

分析提示：变奏重复的二部性结构，兼有二部性与变奏性的双重属性。第一部分为没有再现的单二部曲式，aba+cd(444+55)，自由变奏一次。也有教材将乐曲分析为变奏曲式，A乐段为变奏主题：ab+acd+ab+acd。

3. 舒曼《初衷》

分析提示：有再现的单二部曲式，各乐段均为方整性结构。

4. 肖邦《#F大调前奏曲》Op.28 No.13

分析提示：有再现的单二部曲式，前乐段有扩展，后乐段为方整性结构。

5. 斯克里亚宾《#c小调前奏曲》Op.11 No.10

分析提示：有再现的单二部曲式，后乐段扩展代替尾声。

6. 舒伯特《小夜曲》

分析提示：没有再现的单二部曲式，兼有主、副歌的结构特征。前乐段为aabb四句式前后片结构，衬词的作用使每句扩展两小节；前乐段重复前有8小节连接，重复一次后转入副歌形式的后乐段，方整性结构。

7. 巴托克《献给孩子们(二)》No.17

分析提示:有再现的单二部曲式。前乐段为aba再现三句式结构(3+3+4),4小节连接;后乐段具有cdca四句式复乐段特征(4+3+6+4),最后再现了开始乐句。

8. 柴科夫斯基《F大调钢琴变奏曲》主题

分析提示:有再现的单二部曲式,对比中句。前乐段开放,后乐段收拢。

9. 桑桐《内蒙古民歌主题小曲七首》No.1《悼歌》

分析提示:有再现的单二部曲式。第二部分先在属调上陈述,后再现主调。

10. 舒伯特《泪河》(选自声乐套曲《冬之旅》)

分析提示:没有再现的单二部曲式,有引子、间奏和尾声。每个乐段由两个平行乐句组成,后乐句扩展。

11. 意大利歌曲《我的太阳》

分析提示:没有再现的单二部曲式。前乐段为典型的复乐段,后乐段为前后片结构。

12. 贺绿汀曲《游击队之歌》

分析提示:没有再现的单二部曲式。前乐段为复乐段,后乐段为起承转合结构。

第四章

单三部曲式

单三部曲式是由三个相对独立的乐段(或相当于乐段的音乐片段)组成的三部性结构,分为有再现的单三部曲式和并列式单三部曲式。

单三部曲式属于小型曲式,具有表现方法灵活、结构完整统一的特点,适用于很多音乐体裁,是音乐作品中最常见的曲式结构之一。其应用非常广泛,如标题小品、舞曲、浪漫曲、前奏曲、夜曲等各种器乐小品和声乐作品,也可作为复三部曲式、回旋曲式、变奏曲式、回旋奏鸣曲式等大型曲式的次级结构。当作为独立曲式存在时,常有引子及尾声,起到加强结构完整性的作用。

本章各部分内容可与后附分析作品中相应部分结合分析。

第一节　有再现的单三部曲式

有再现的单三部曲式最为常见,由呈示段、对比段和再现段三个部分组成,反映了音乐美学中最重要的"呈示—对比—再现"结构原则。

单三部曲式的内部结构可简可繁,各部分常分别重复或变奏重复,对比中段的多样化使长度总的比例不确定,再现段常有扩展。其调性通常是统一的,即单一调性或主调再现,中间可向近关系调转调,或通过离调等手法形成和声的不稳定发展。

一、呈示段

单三部曲式的第一部分为呈示性乐段,其性质与单二部曲式的第一部分区别不大。很多乐段既可以作单二部曲式的呈示段,又可以作单三部曲式的呈示段。但独立呈示的第一部分和再现的第三部分赋予曲式结构及主题材料以更大的展开空间。

呈示段主要起到呈示基本主题作用,就材料而言,平行乐句构成的乐段最为常见,这有助于呈示主题;就内部结构而言,以方整性和对称性为主,大多较为规整,通常不像一部曲式那样做剧烈扩展;就调式调性而言,可能是单一调性乐段,也可能是转调乐段,转调通常限于近关系转调;就稳定性而言,大多为收拢性终止,也可能是转调收拢,开放性终止较少见。为强化主题,呈示段常单独反复或变奏。

本书单三部曲式分析实例呈示段特征

作曲家及作品名称	小节数	曲式特征
贺绿汀《牧童短笛》	1~24	六句式乐段,复调织体,收拢。
舒曼《梦幻曲》	1~8	平行乐句组成的转调乐段,转调收拢。

续表

作曲家及作品名称	小节数	曲式特征
柴科夫斯基《三月——云雀之歌》	3~10	平行乐句组成的单一调性乐段,收拢。
门德尔松《葬礼进行曲》	5~12	对比乐句组成的重复乐段,单一调性,收拢。
柴科夫斯基《十月——秋之歌》	1~8	对比乐句组成的单一调性乐段,收拢。
格里格《阿尼特拉舞曲》	7~22	对比乐句组成的乐段,转调收拢。
贺绿汀《摇篮曲》	1~27	对比乐句组成的乐段,转调收拢。

二、中段

根据中间部分的变化,单三部曲式又可以分为发展中段和对比中段。发展中段是第一部分主题材料的发展,对比中段是新主题材料的陈述。

1. 发展中段

由发展中段构成的单三部曲式归类为单主题单三部曲式。中段为第一部分主题的延续与展开时,又叫"展开性中段""引申性中段"。中段与第一部分的对比可能体现在和声与调性布局上,也可能体现在乐思的陈述方法上。

发展中段常将第一部分主题材料片段或乐思以动机化方式发展,或以旋律展衍方式发展;也可能在第一部分展开过程中插入某些新材料片段,形成发展—对比的综合;还可能使第一部分材料与新材料交替出现。展开时,旋律、和声语汇、织体等方面可能出现较大的变化,从而与第一部分形成一定程度的对比;因展衍第一部分材料,所以结构常较零碎,可能是完整的乐段,也可能形成缺乏句读、终止式,仅具有乐段规模的音乐片段。

2. 对比中段

由对比中段构成的单三部曲式归类为双主题单三部曲式。它以新的主题为基础,主题形象上与两端形成更强的对比性,但在音乐材料陈述方式、技术处理上和第一部分、再现部仍有联系。需要强调的是:正因为需要呈示新的主题,故对比中段一般是呈示性写法;可能是采用全新材料的"并置性"中段,也可能是将呈示段主题与新材料融合的"综合性"中段;内部结构一般与第一部分相对应,较为规整;节拍、基本速度与第一部分大多一致,较少改变调号。

不论发展中段还是对比中段,中间部分的共同特点是:(1)可能是有明晰乐句划分的乐段,也可能是相当于乐段规模的音乐片段;(2)可能是收拢性终止,也可能是开放性终止,形成再现段的属准备,甚至整个中段在属持续上发展。如贝多芬《钢琴奏鸣曲(田园)》Op.28第二乐章第一部分是单三部曲式,其对比中段全部在属持续上陈述。

本书单三部曲式分析实例中段特征

作曲家及作品名称	小节数	曲式特征
贺绿汀《牧童短笛》	25~52	七句式乐段,主调织体,收拢。
舒曼《梦幻曲》	9~16	平行乐句组成的转调乐段,转调收拢。
柴科夫斯基《三月——云雀之歌》	11~30	三句式扩展乐段,调性交替,开放。
门德尔松《葬礼进行曲》	21~32	对比乐句组成的单一调性乐段,开放。
柴科夫斯基《十月——秋之歌》	17~33	三句式乐段,调性交替,开放。
格里格《阿尼特拉舞曲》	39~84	三片式转调乐段,转调开放。
贺绿汀《摇篮曲》	28~48	三句式转调乐段,转调收拢。

三、再现段

单三部曲式的再现部分称为再现段，是呈示段的回归，对作品起到总结概括作用。单三部曲式的再现分为静止再现和动力化再现两大类。区分静止再现与动力化再现的主要依据是音乐形象、性格的差异程度，有时两种再现并没有截然的区别。

静止再现又可细分为原样再现和简单再现两种。原样再现实际上是呈示段的原封不动的再现，可能在乐谱上原样照抄呈示段乐谱，也可能通过省略记号“D.C.至Fine”的形式标记。简单再现则是呈示段有“小变动”的再现，如旋律装饰性变奏，改变内部结构，改变和声配置，改变调式调性，改变音区和织体等，但不改变主题的基本骨架。如果呈示段是开放性乐段或转调乐段，再现段常变化为主调收拢的乐段。

动力化再现是与简单再现相比较而言的，常对呈示段音乐要素做较为剧烈的改变。虽然变化的因素还是那些，但可能剧烈变化，可能引入新乐思，其动力化程度取决于变化的因素与各因素的改变程度。单三部曲式缩减再现的情况较少，主要见之于大型曲式的次级结构，如贝多芬《钢琴奏鸣曲（田园）》Op.28第二乐章第一部分是单三部曲式，其再现段属于缩减再现。

单三部曲式的再现部后面常会接尾声。如果再现部在扩充的基础上形成结构延长，则会使再现部与尾声之间的联系紧密，增加了延长部分划分为尾声或扩展的判别难度。呈示段再现后首次收拢性终止以后的部分应划为尾声。如终止不完满，则应说明尾声与扩展之间的关系，如“尾声由再现部的扩展组成”，或“再现部的扩展起到尾声的收束作用”等。

本书单三部曲式分析实例再现段特征

作曲家及作品名称	小节数	曲式特征
贺绿汀《牧童短笛》	53~77	简单再现，旋律装饰性变奏。
舒曼《梦幻曲》	17~24	简单再现，中途没有转调，主调收拢。
柴科夫斯基《三月——云雀之歌》	31~38	原样再现，后接尾声。
门德尔松《葬礼进行曲》	33~44	简单再现，结束扩展4小节，接尾声。
柴科夫斯基《十月——秋之歌》	34~49	原样再现，后接尾声。
格里格《阿尼特拉舞曲》	85~108	简单再现，结构内部扩展4小节，接尾声。
贺绿汀《摇篮曲》	49~75	原样再现，后接尾声。

四、假再现

在音乐没有回归主调之前，先通过别的调上再现前面陈述的主题片段，然后再回到主调完整再现前面陈述的主题，则在别的调上再现的部分叫做“假再现部”，或简称“假再现”。随后在主调上再现的部分形成真正意义上的再现部。

1. 假再现在功能上兼具连接与再现的双重属性，所以不一定完整地再现主题，可能只再现主题动机即转入连接过渡。如贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第二乐章属于复三部曲式，主调为C大调，第一部分主题第42小节在^{b}B大调上假再现，经连接过渡，第51小节进入再现部。

2. 主题在从属调上再现后，中途回归主调，在从属调上先再现的部分不再重复，这种情况称为"调性延迟再现"的再现部，不属于假再现，两者应区别开。

假再现部也可能运用于复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式等大型曲式结构中。

第二节　并列式单三部曲式

没有再现的单三部曲式称为并列式单三部曲式，属于多段体并列式结构，以图式ABC表示，在西方器乐曲中较少单独使用。其特点是各部分之间没有必然的联系，缺乏回归、平衡感，结构组织力弱。并列式三部性结构主要见于声乐作品，较少数情况下或见于大型器乐作品的次级结构。(原理参见第三章没有再现的单二部曲式部分)

此外，多段体并列式结构还常见于很多中国传统音乐作品之中。但其中的三个主题不一定是独立、并列的关系，不一定形成鲜明对比，更像是将统一乐思分作三个不同的发展阶段。中国传统音乐强调音乐的流动性、渐变性和展衍性，主要主题与次要主题并不需要对比鲜明，清晰可分；中部常通过变奏达到发展的目的，并在发展过程中以新的段落结束，因此，没有必要再现开始部分。如本章作品分析部分徐沛东曲《篱笆墙的影子》就是ABC结构的单三部曲式。

第三节　相似曲式结构辨析

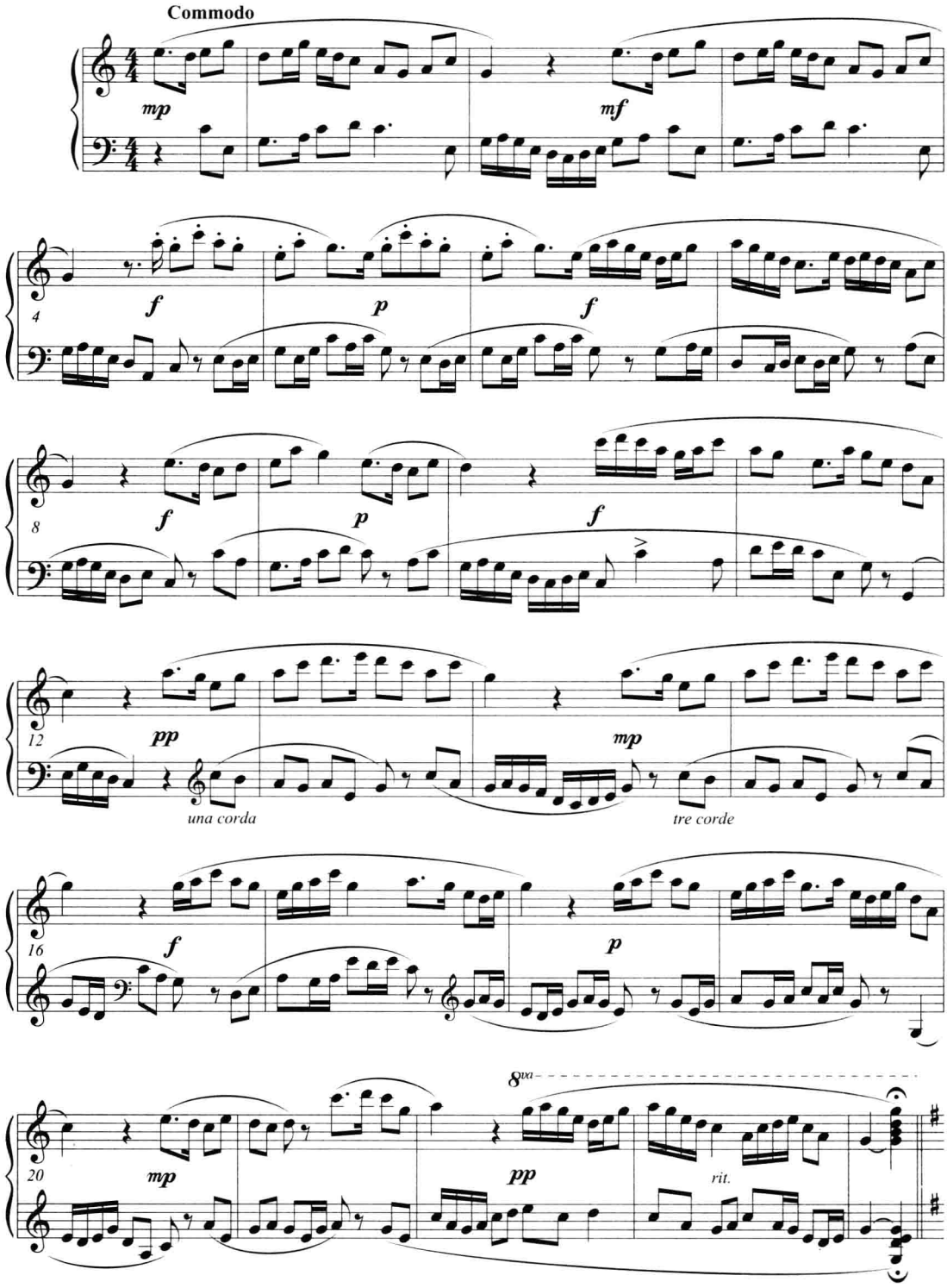
与单三部曲式相似、容易混淆的曲式结构主要有以下两种：

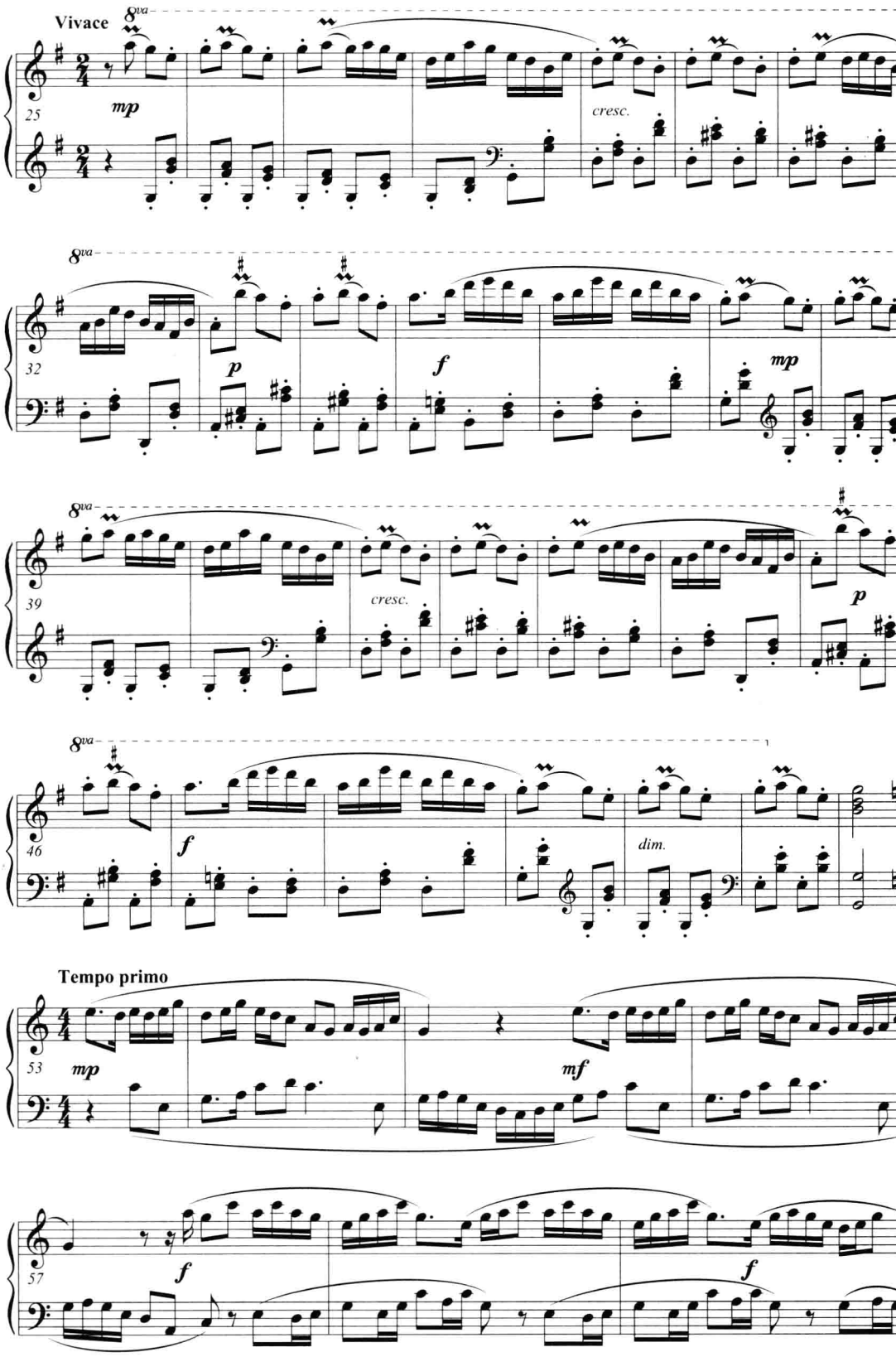
1. 两端乐段结构清晰，中间部分明显小于乐段，甚至仅有乐句规模。此时主要判别中间部分的乐思是新主题陈述，还是展开性的连接。如贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.49 No.2第二乐章是回旋曲式，第一部分的中段只有4小节，属于具有边缘曲式性质的单三部曲式。

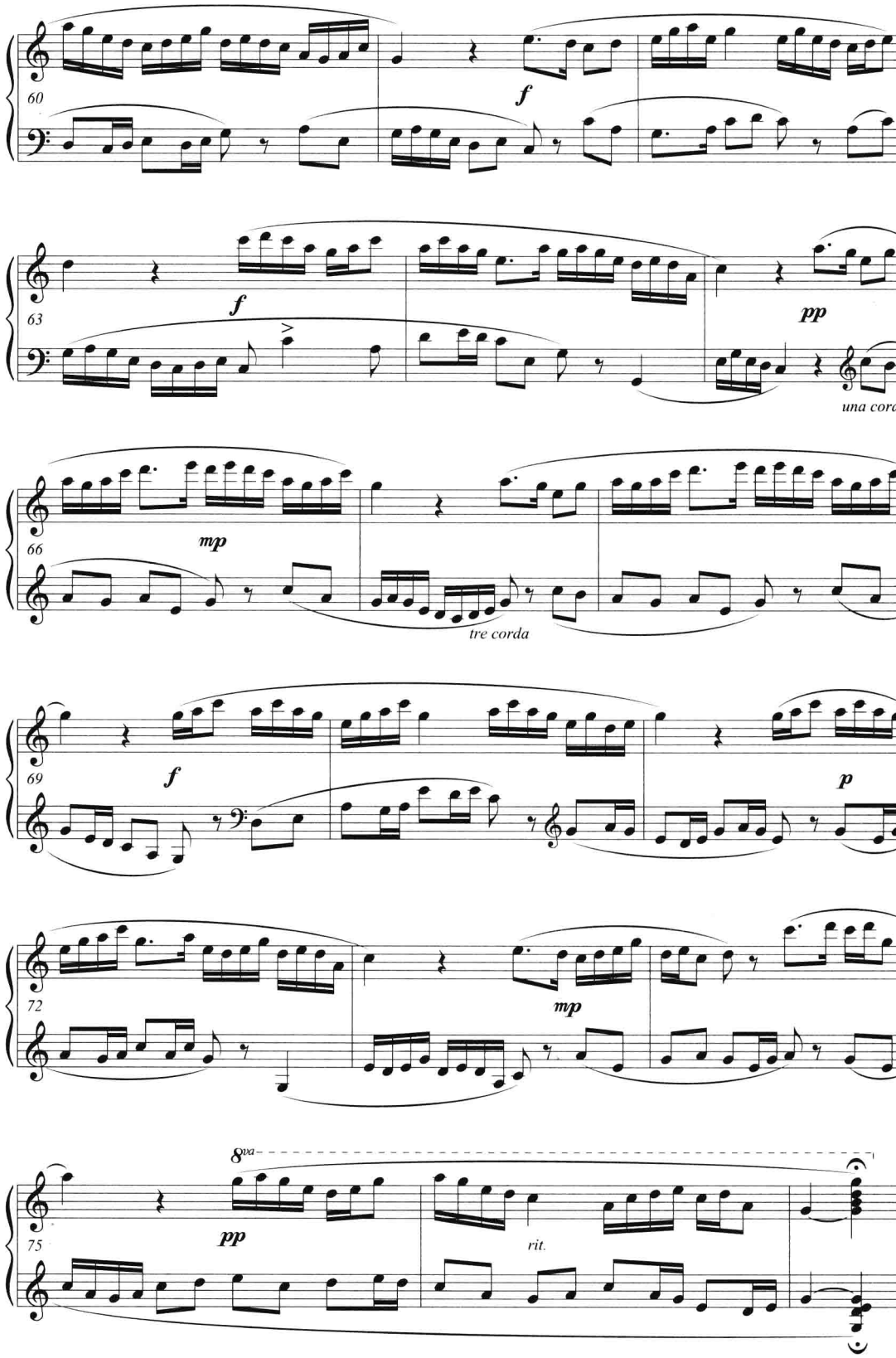
2. 仅再现一个乐句的单三部曲式。如贝多芬《钢琴奏鸣曲(田园)》Op.28第二乐章是复三部曲式，第一部分是单三部曲式，再现段只再现了呈示段的一个乐句，但扩展2小节，属于缩减扩展再现的单三部曲式。

第四节　单三部曲式分析实例

例一　贺绿汀《牧童短笛》




Vivace
8va
25
mp
cresc.
32
p
f
mp
39
cresc.
p
46
f
dim.
Tempo primo
53
mp
mf
57
f
f


60
f
63
f
pp
una corda
66
mp
tre corda
69
f
p
72
mp
8va
75
pp
rit.

参考分析报告

一、分析图式

单三部曲式

一级曲式结构	A	B	A
起止小节数	1~24	25~52	53~77
二级曲式结构	a b c d e f	g h i g h i g	a b c d e f
小节数	4 4 4 4 4 4	4 4 4 4 4 4 4	4 4 4 4 4 4
调式调性	G徵：	一系列模进	G徵：
织体特征	复调织体	主调织体	复调织体

二、分析说明

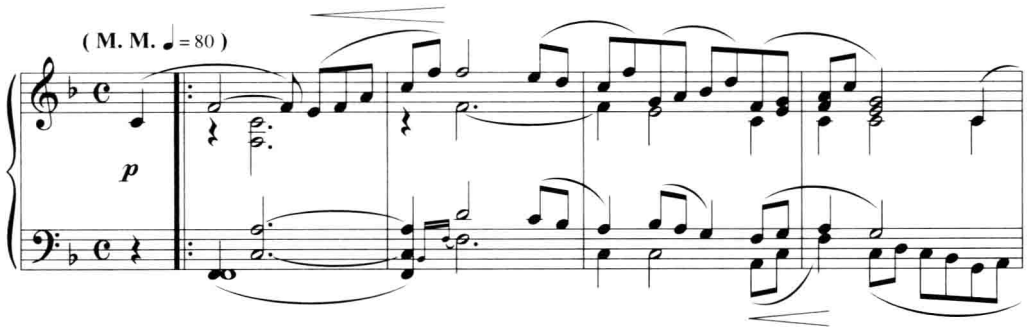
本曲为有再现的单三部曲式，主调为G徵调式。主要特征是A乐段首次陈述与再现均为复调织体，对比中段为主调织体。对比不仅体现在织体形态，而且在调性、结构、陈述手法、速度等多方面同样形成鲜明的对比。

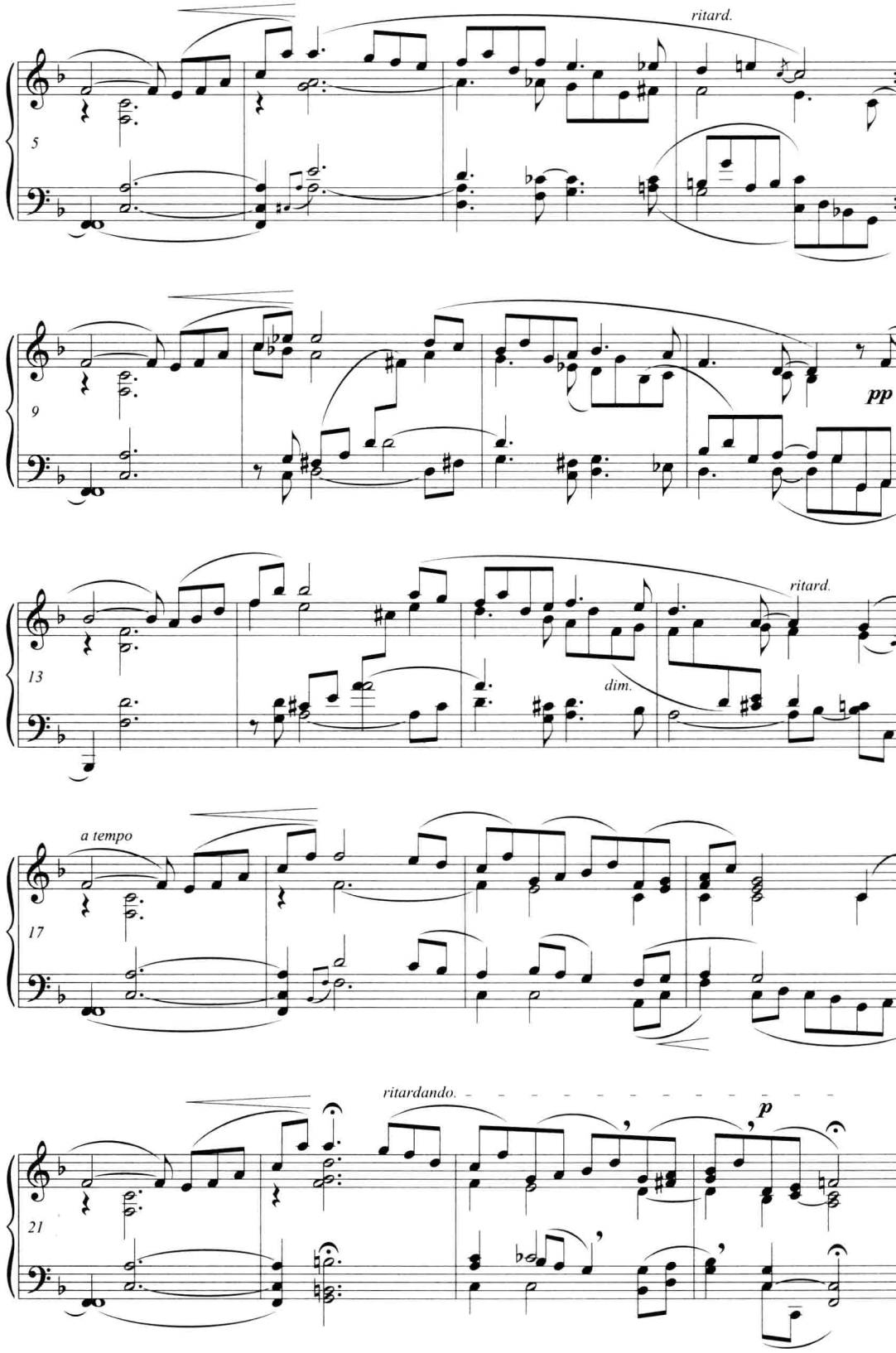
A乐段(1~24)：两个声部呼应的对位化复调织体，以民族五声调式为基础，采用富有中国音乐特色的“起、承、转、合、再转、再合”的六句式乐段结构，每句4小节。旋律淳朴，浓郁的民族风格主题中又融入了一点谐谑曲的意味。上方旋律为G徵调式，下方呼应的声部则徘徊在C宫调式与G徵调式之间，形成中国民间音乐特有的同宫系统调性游离。

B乐段(25~52)：主调织体，情绪与两端形成鲜明对照。传统的舞蹈节奏欢快、活泼，旋律中短促的颤音及跳音有规律地将连奏的旋律打断，织体始终处于不稳定的跳跃之中，描述了牧童在田野中嬉戏的场景。B乐段中的7个乐句，都以该乐段开始的g乐句为模进主题，h乐句是g乐句的下行四度模进，i乐句是g乐句的上行二度模进。

A乐段再现(53~77)：简单再现，旋律装饰性变奏，在意境、速度等各方面都与A乐段的陈述部分和谐统一。

例二　舒曼《童年情景》之《梦幻曲》




ritard.
5
9
pp
13
ritard.
dim.
a tempo
17
ritardando.
p
21

参考分析报告

一、分析图式

单三部曲式

一级曲式结构	A	B	A
起止小节数	1~8	9~16	17~24
二级曲式结构	a a	b b	a a
小节数	4 4	4 4	4 4
调式调性	F: C:	F:g:^{b}B:d	F:

二、分析说明

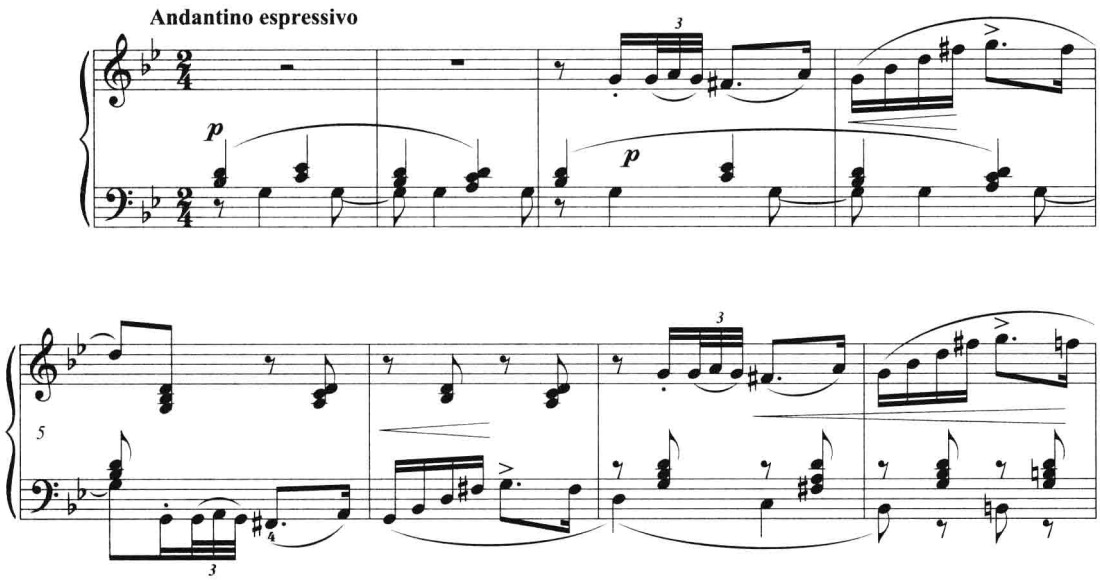
本曲为舒曼钢琴组曲《童年情景》第7首，结构为有再现的单三部曲式。A乐段为转调乐段，发展中段，再现时调性统一。

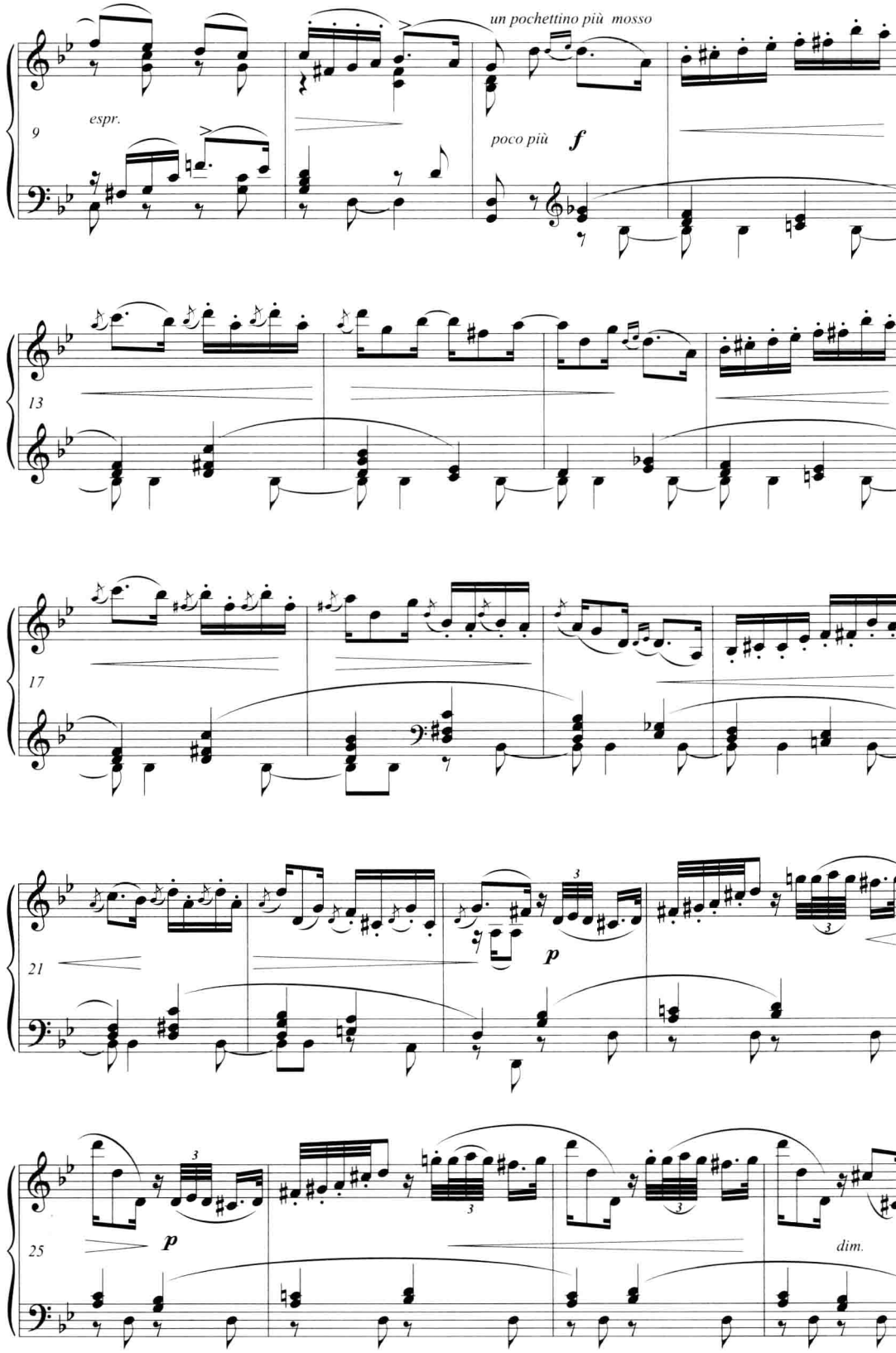
A乐段(1~8)：由4+4两个同头异尾的平行乐句组成，转调乐段。前乐句分为2+2两个乐节，前乐节突出主和弦，后乐节以三音动机为基础发展，开放于属和弦。后乐句开始两小节与前乐句相同，第6小节转入C大调，并于该调完满终止。

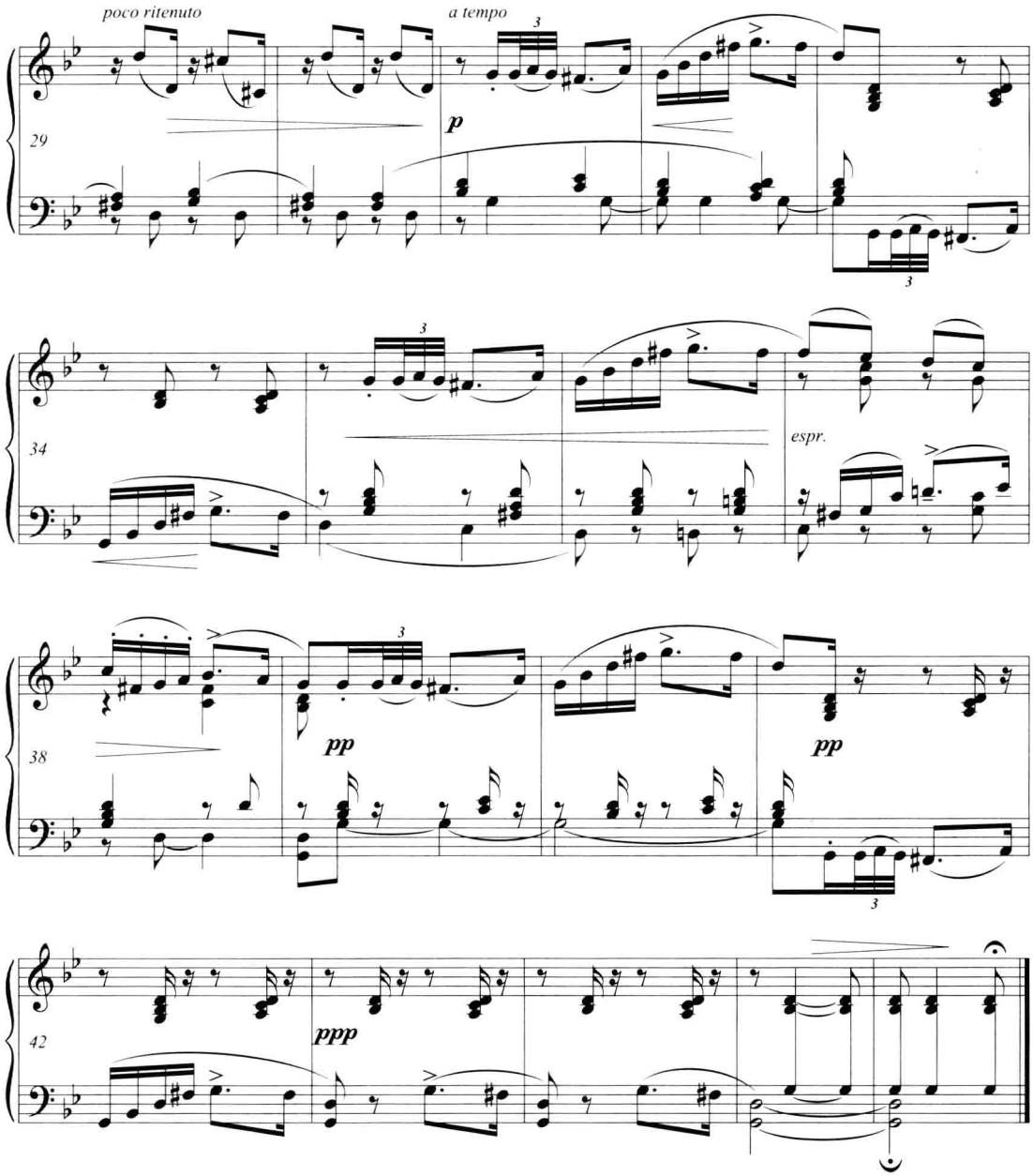
B乐段(9~16)：发展中段，由4+4两个模进平行乐句组成。两个乐句保留了原主题的句型结构，在织体中引入复调因素，增强了中部表现力和发展的动力。前乐句开始重复第1小节材料，第10小节转入g小调，下方声部与旋律声部模仿呼应。后乐句上行四度模进平行，转入^{b}B大调，第14小节转入d小调，完满终止结束。

A乐段再现(17~24)：简单再现。前乐句原样再现，后乐句没有像呈示段那样转入C大调，而是继续在F大调呈示，强化了调性的统一感。

例三　柴科夫斯基《四季》之《三月——云雀之歌》




un pochettino più mosso
espr.
poco più
f
p
p
dim.



参考分析报告

一、分析图式

单三部曲式

一级曲式结构	引子	A	B	A	尾声
起止小节数	1~2	3~10	11~30	31~38	39~46
二级曲式结构		a a	b b b 属准备	a a	
小节数	2	4 4	4 4 4 8	4 4	8
调式调性	g:		♭B:g:♭B:g:♭B:g:		

二、分析说明

本曲为单三部曲式。中段为发展中段，并有剧烈扩充，尾声以主题材料与开始相呼应，渐去渐远。

引子（1~2）：A乐段主题的音型化织体，拱形旋律，低音主持续。

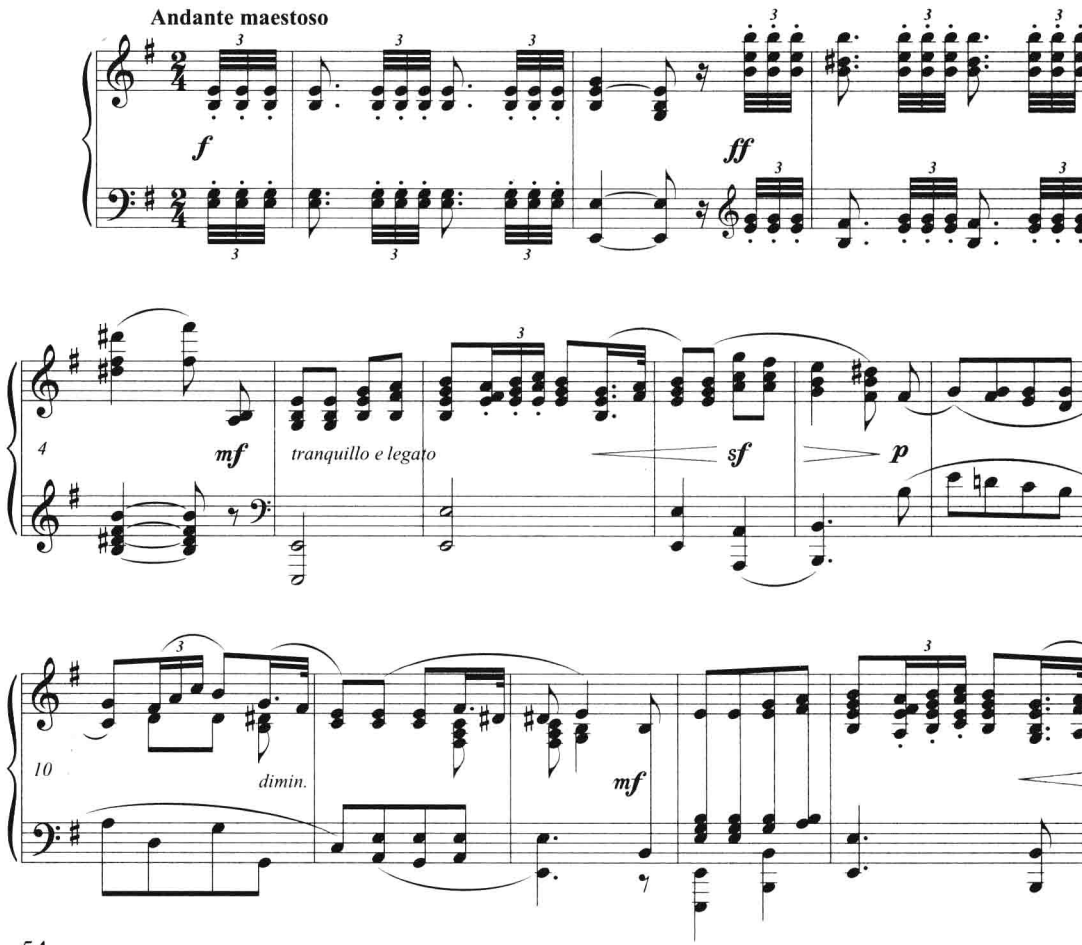
A乐段（3~10）：由4+4两个平行乐句组成，单一调性，主调为g小调，收拢性乐段。前乐句为2+2两个乐节，3~4小节高声部为主题动机，5~6小节在低音部呼应模仿，开放于属和弦。后乐句为平行结构，收拢于主调。

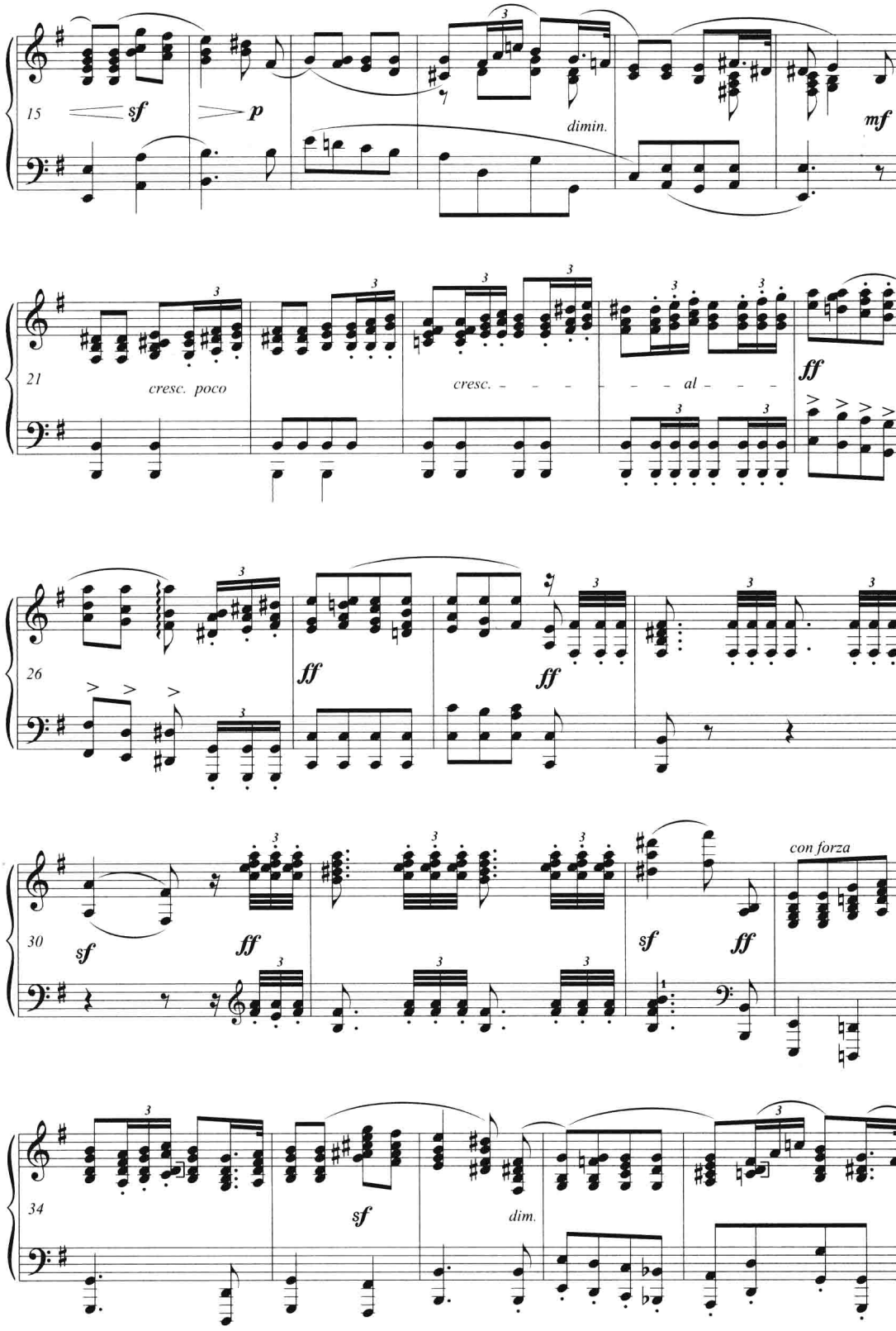
B乐段（11~30）：发展中段，由4+4+4三个乐句组成；节奏多样化，切分、附点交替进行；双和声层，11~22小节低音在^{b}B大调上主持续，上方声部每个乐句重复^{b}B-g的和声进行。随后是一系列的逐级分裂、模进。从第23小节开始以两小节材料为核心，通过分裂、重复、模进等手法扩展，按照2+2+1+（0.5×5）比例关系递减。扩展部分为主调再现进行属准备。

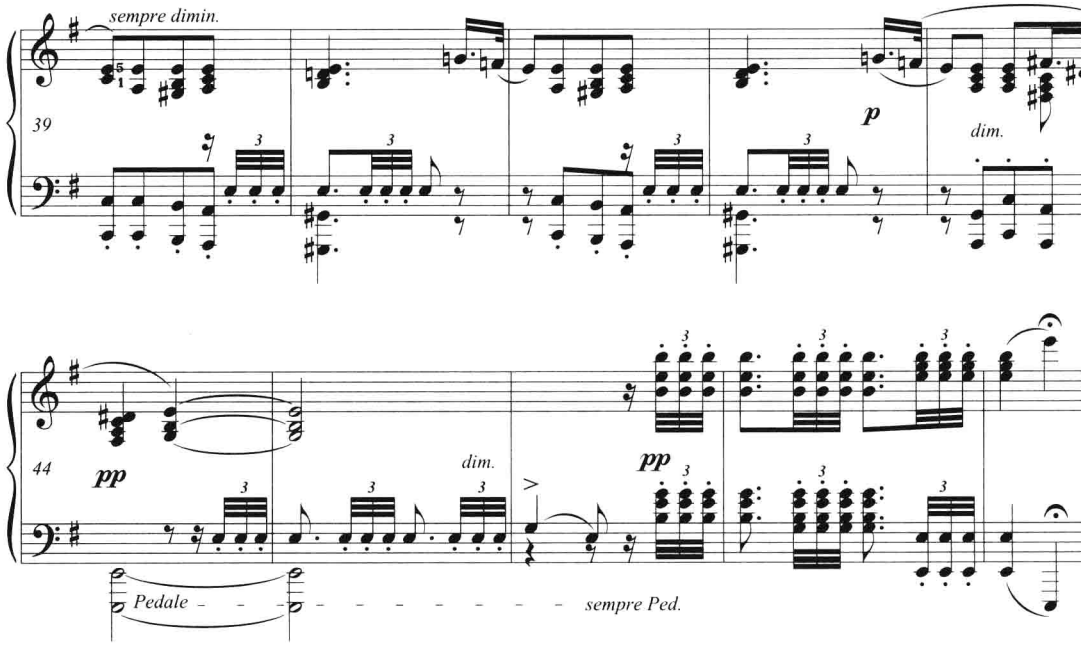
A乐段再现（31~38）：原样再现。

尾声（39~46）：首先回顾了A乐段a乐句，随后经过一系列的D^{6}_{5}-t补充终止结束。

例四　门德尔松《无词歌》之《葬礼进行曲》Op.62 No.3




15
sf
p
dimin.
mf
21
cresc. poco
cresc. - - - - - - al - - -
ff
26
ff
ff
30
sf
ff
sf
ff
con forza
34
sf
dim.



参考分析报告

一、分析图式

单三部曲式

一级曲式结构	引子	A	A	B	A	尾声
起止小节数	1~4	5~12	13~20	21~32	33~44	45~48
二级曲式结构		a b	a b	c d 连接	a b	
小节数	4	4 4	4 4	4 4 4	4 8	4
调式调性	e:				G:e:	

二、分析说明

本曲为门德尔松《无词歌》第27首，结构为有再现的单三部曲式。A乐段在呈示部分变奏一次，引子材料分别用于连接和尾声。

引子(1~4)：和弦式织体，三连音与附点音符形成节奏的张弛对比。

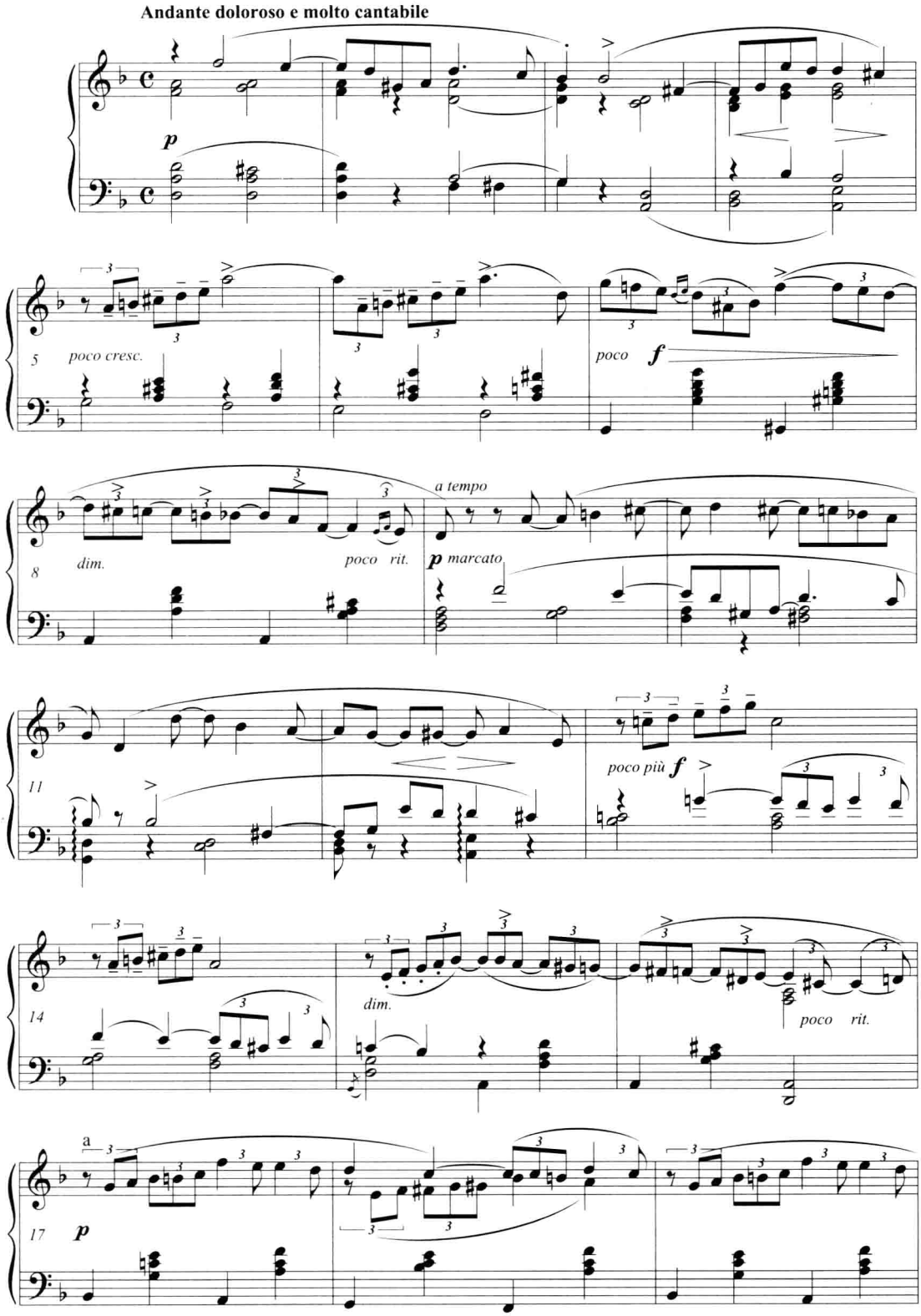
A乐段与重复(5~20)：A乐段由4+4两个对比乐句组成，单一调性，主调为e小调。前乐句开放，后乐句经D^4_3-t收拢。13~20小节是A乐段的重复，织体稍加变化。

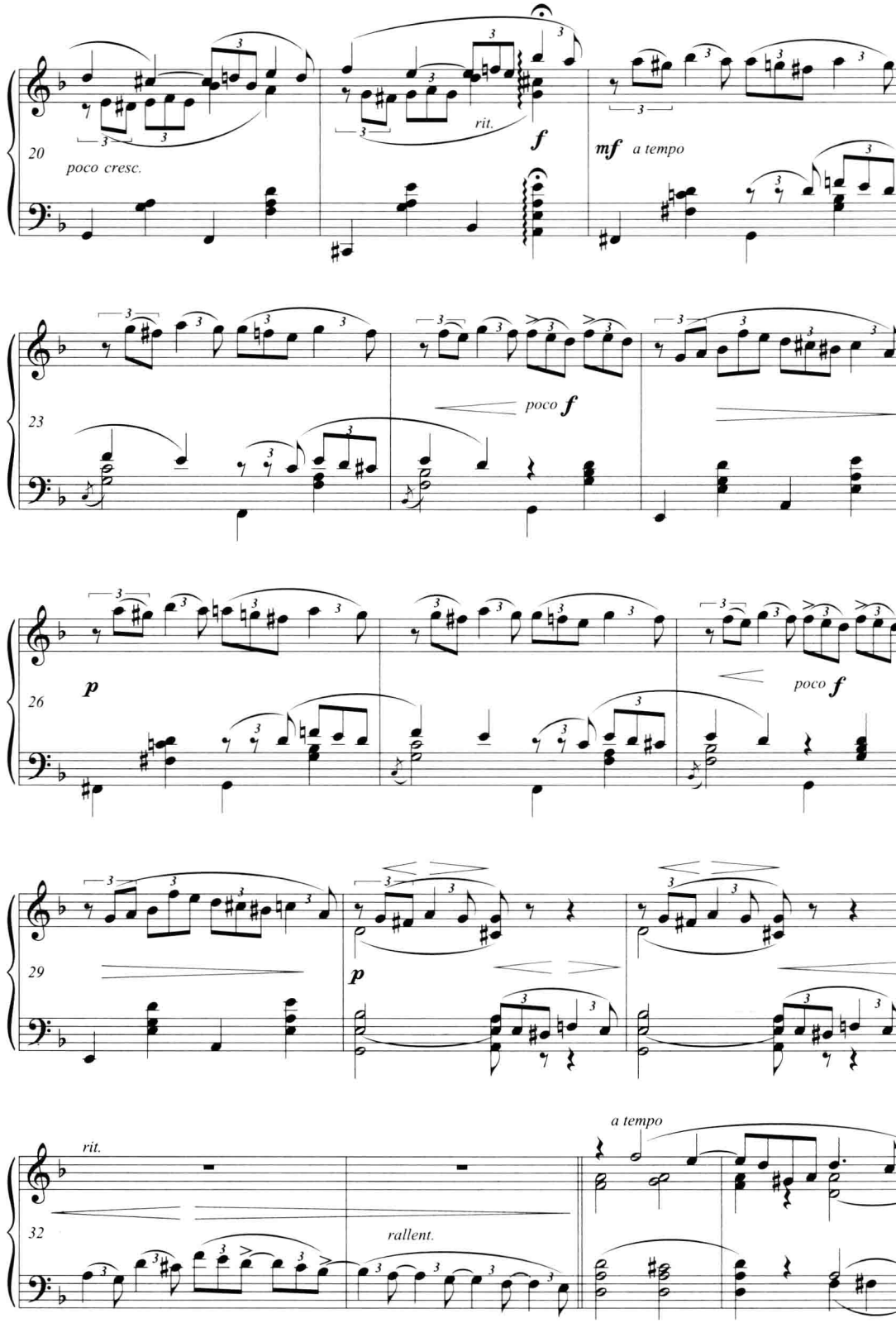
B乐段(21~32)：发展中段，由4+4两个派生对比的乐句组成。前乐句在属持续上展开，第22小节是第21小节的模进，分裂后模进四次；对比性后乐句以b乐句形态发展。29~32小节以引子材料作为连接。

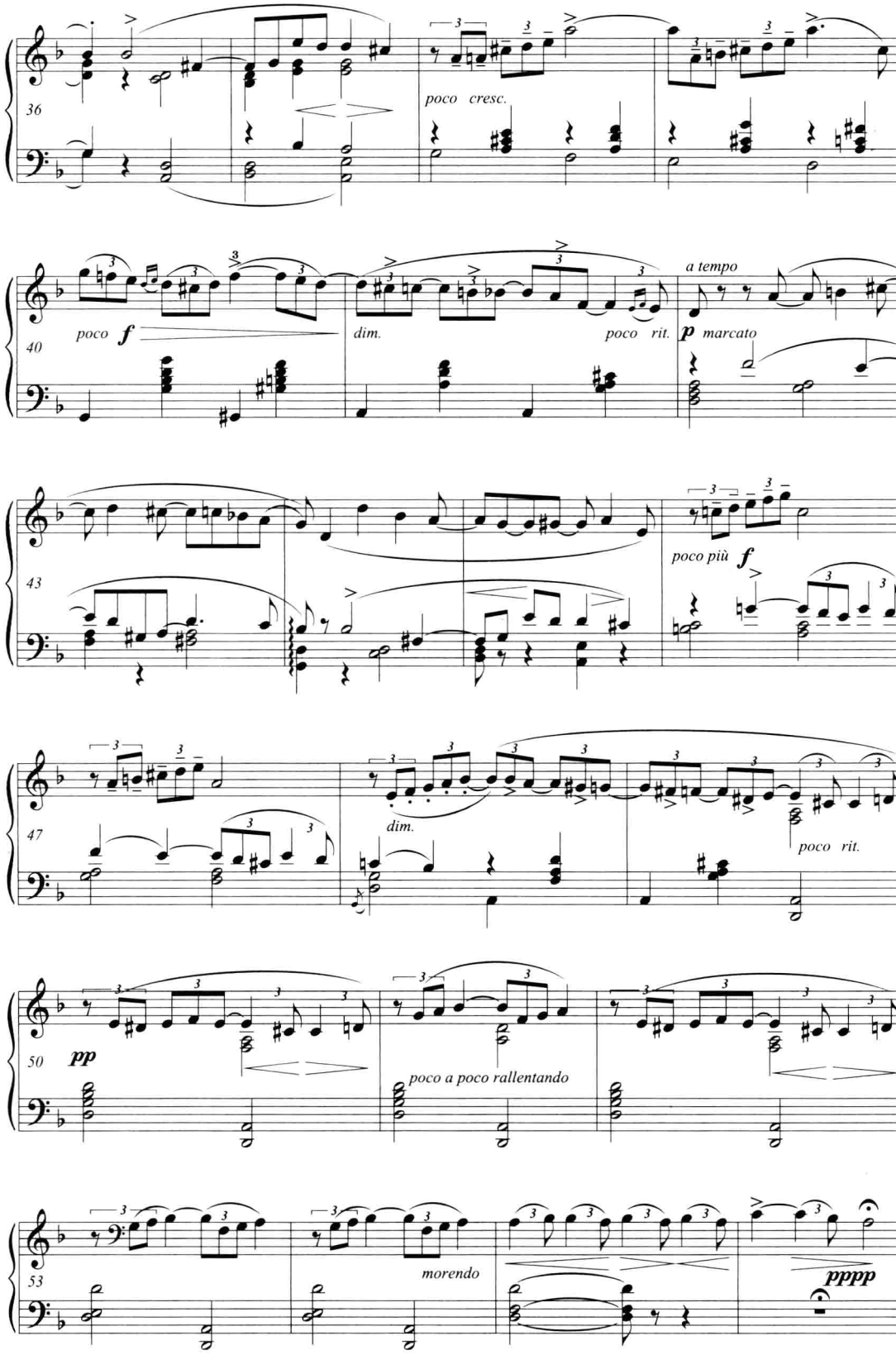
A乐段再现(33~44)：再现时和声、调性有较大的改变，延续着中部的激动情绪。a乐句为简单再现，先在关系大调(G大调)上陈述，随后转入主调。b乐句自第40小节起，经过向下属方向离调、引入三连音节奏型、材料的分裂与重复等手法，形成结构内部扩充。

尾声(45~48)：采用引子材料，并与引子相呼应。

例五　柴科夫斯基《四季》之《十月——秋之歌》




20
poco cresc.
rit.
f
mf
a tempo
23
poco f
26
p
poco f
29
p
rit.
32
rallent.
a tempo


36
poco cresc.
40
poco f
dim.
poco rit.
a tempo
p marcato
43
poco più f
47
dim.
poco rit.
50
pp
poco a poco rallentando
53
morendo
pppp

参考分析报告

一、分析图式

单三部曲式

一级曲式结构	A	A	B	A	A	尾声
起止小节数	1~8	9~16	17~33	34~41	42~49	50~56
二级曲式结构	a b	a b	c d d	a b	a b	
小节数	4 4	4 4	5 4 8	4 4	4 4	7
调式调性	d:		F:d:F:d:F:d			

二、分析说明

本曲为单三部曲式，A乐段呈示及再现均变奏一次。作品没有直接模仿深秋的风声、雨声等自然音响，而是描绘了对深秋寒意的内心感受，音调悲凉、飘逸。

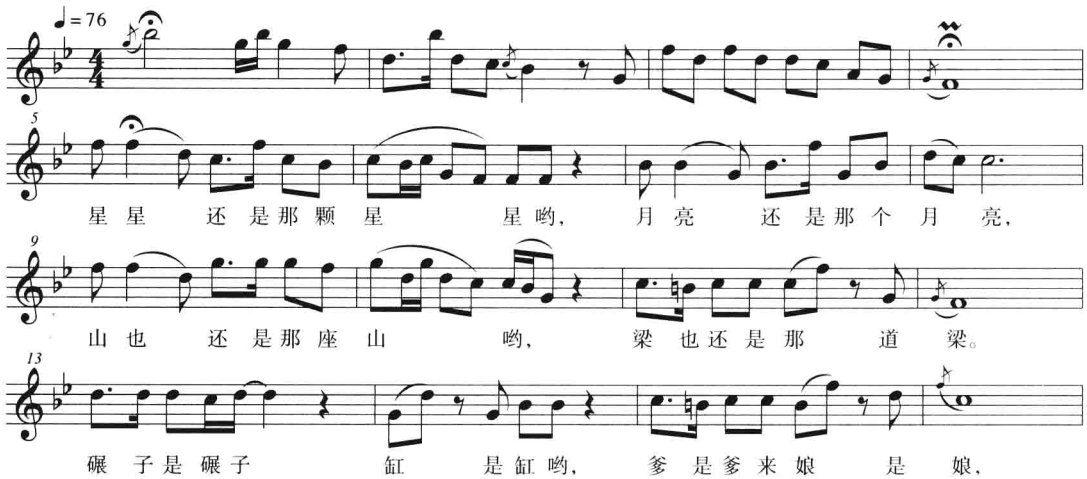
A乐段与变奏(1~16)：A乐段由4+4两个对比乐句组成。前乐句分为2+2两个乐节，这两个乐节的终止式以下属与属的关系相呼应。后乐句也分为2+2两个乐节，前乐节低音线性级进下行，第5小节旋律小调级进式上升，引入三连音节奏，第6小节重复一次；后乐节以旋律的波浪式下行为主要特征，收束于主调的完满终止。9~16小节为A乐段的变奏，前乐句旋律转入中音区，上方通过支声复调，以交错节奏叠加的方式为后乐句材料形成陪衬。

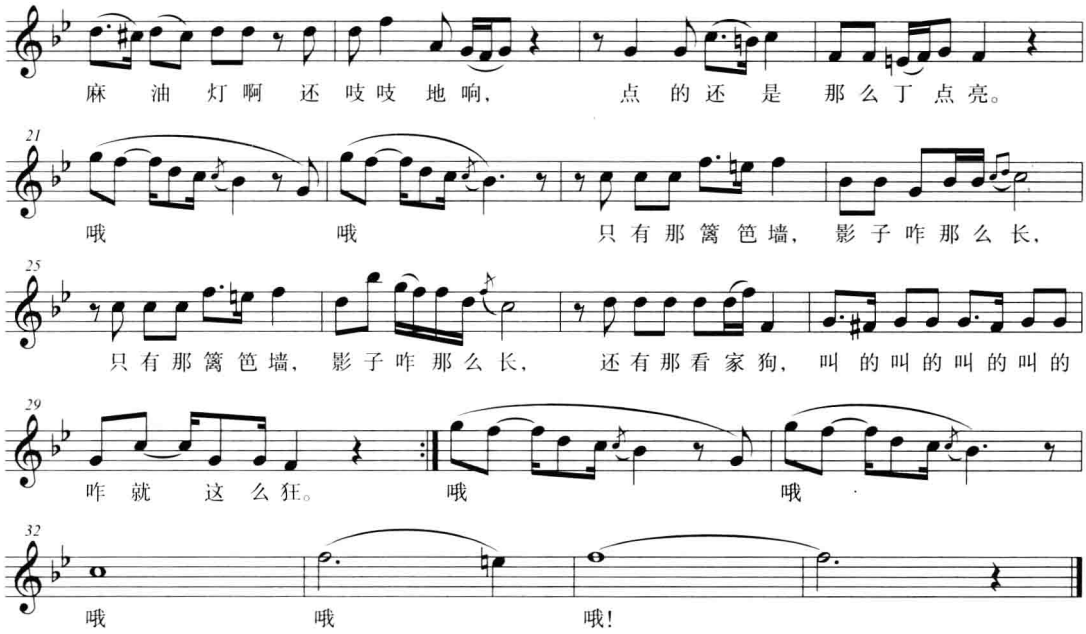
B乐段(17~33)：对比性不强，主题材料是A乐段b乐句的发展，由5+4+8三个乐句组成，每个乐句均采用F-d调性布局，并结束于d小调属和弦。第一句由两个平行乐节组成，第18小节中音部是第17小节高音部的三度模仿，低音线性级进下行；后乐节转入d小调，通过模仿形成1小节扩展，开放于d小调属和弦。第二句第22小节为模进主题，模进发展；第24小节转入d小调，模进发展。第三句重复后扩充4小节，起到了A乐段再现的准备、连接作用。

A乐段与变奏再现(34~49)：静止再现，结构清晰。

尾声(50~56)：尾声在低音主持续上陈述，50~51小节的旋律重复、分裂构成一系列补充终止。

例六　徐沛东曲《篱笆墙的影子》





参考分析报告

一、分析图式

并列式单三部曲式

一级曲式结构	引子	A	B	连接	C	尾声
起止小节数	1~4	5~12	13~20	21~22	23~29	30~35
二级曲式结构		a b c d	e f g h		i j k	
小节数	4	2 2 2 2	2 2 2 2	2	2 2 3	6
调式调性	F徵：					

二、分析说明

本曲是电视连续剧《篱笆·女人和狗》的插曲，结构为并列式单三部曲式，旋律采用民族五声性的F徵调式，每个段落均落于主音而收拢。

1~4小节为引子，明确主调调性。5~12小节是A乐段，由起、承、转、合四个乐句组成，每个乐句两小节，音乐分句与歌词分句一致。第三句与第一句合头，第二句落于商音开放，第四句落于徵音收拢。

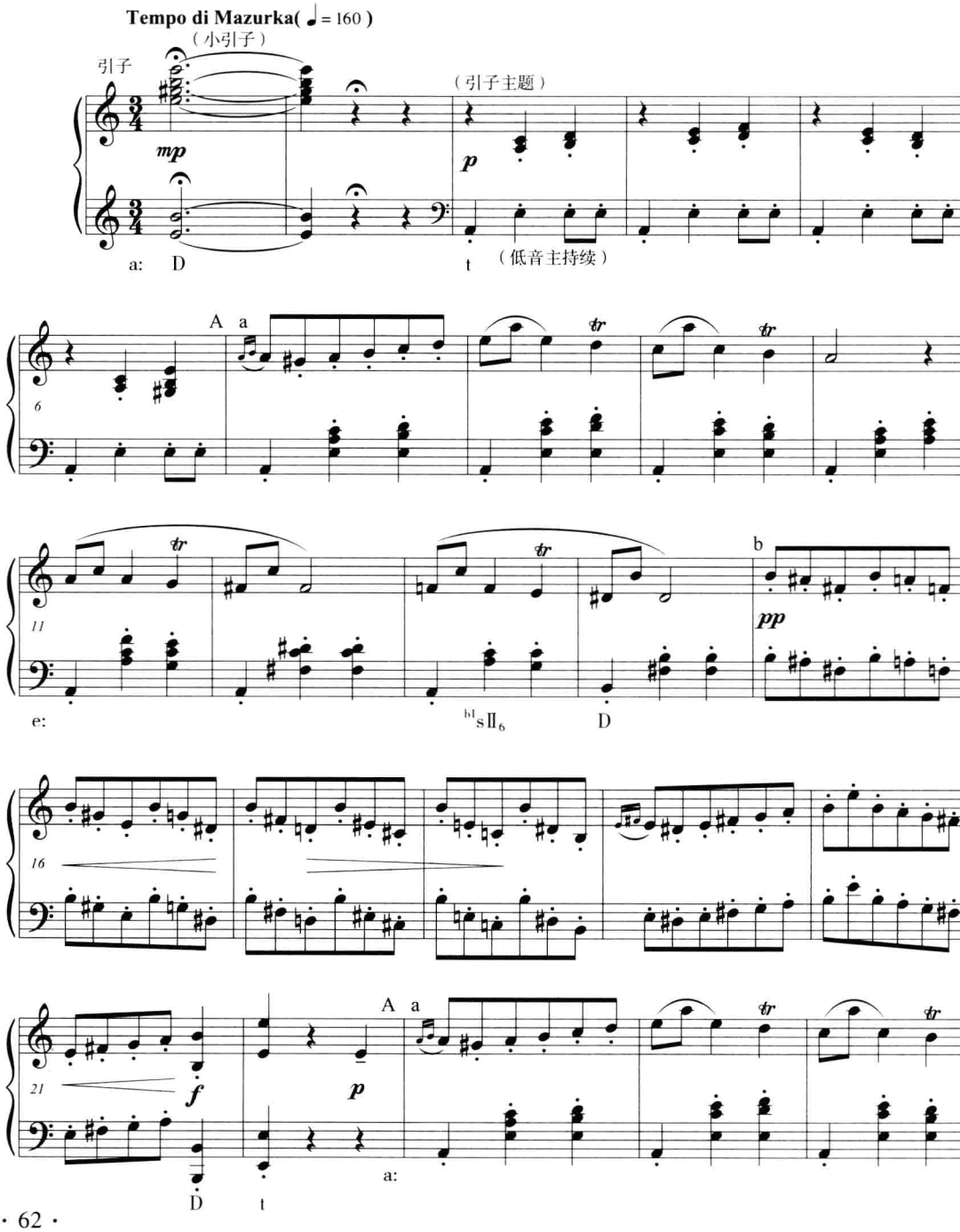
13~20小节是对比B乐段，同样由起、承、转、合四个乐句组成。第一句、第三句分解为1+1两个乐节，第二句、第四句综合，在音区、节奏和音乐性格上形成对比。21~22小节是连接，第21小节的旋律重复一次，与衬词“哦”相配构成插句，起到连接作用。

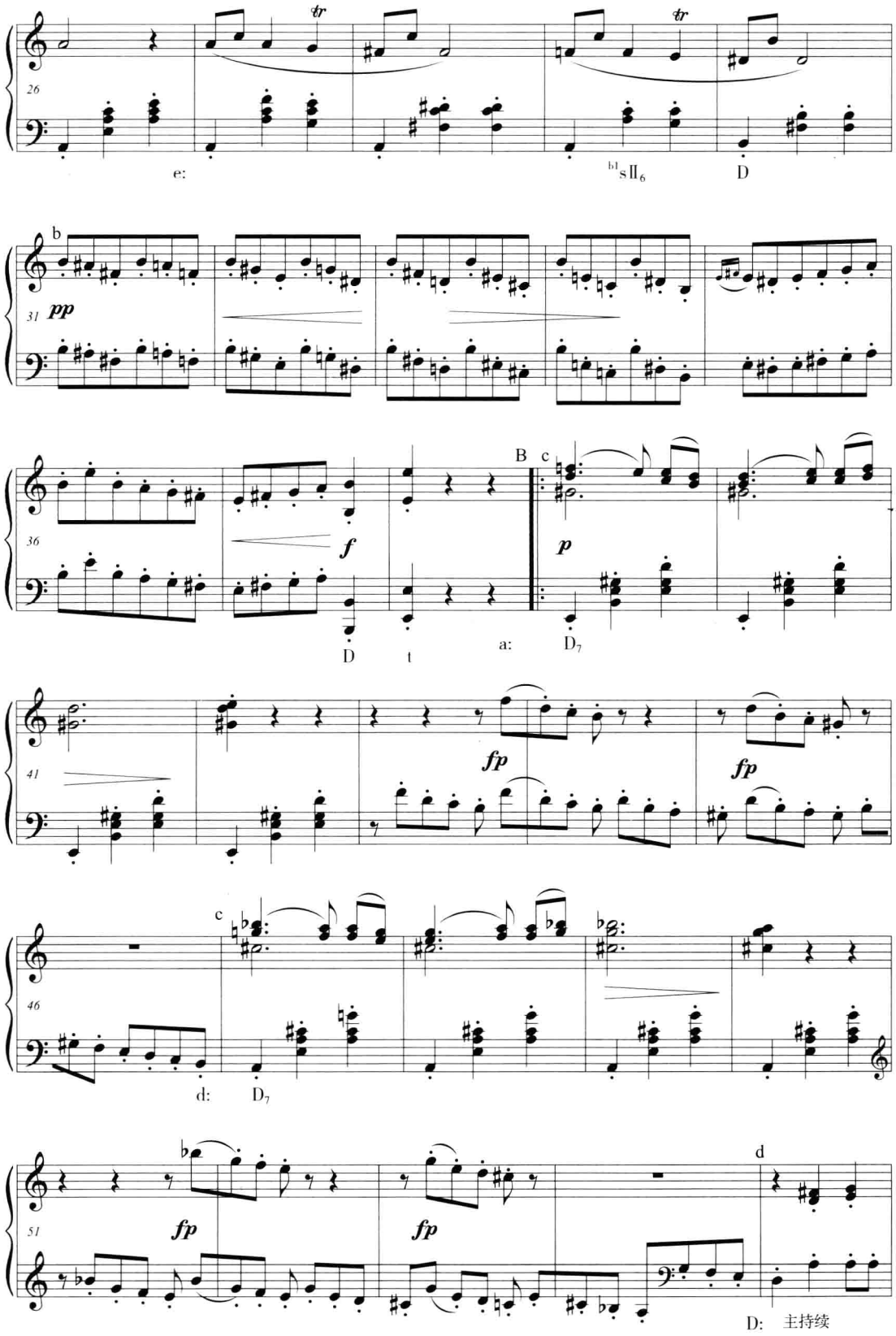
23~29小节是C乐段，由三个乐句组成。前两个乐句为平行结构，旋律采用头尾合形式发展，均开放于c商音；第三句以节奏平行的方式连贯发展，在旋律、落音等方面体现了A乐段的再现因素。30~35小节是尾声。先再现了21~22小节连接部分的旋律，最后在缓慢的节奏下，以Ⅴ音—Ⅰ音的属主关系收束，进一步肯定调性。

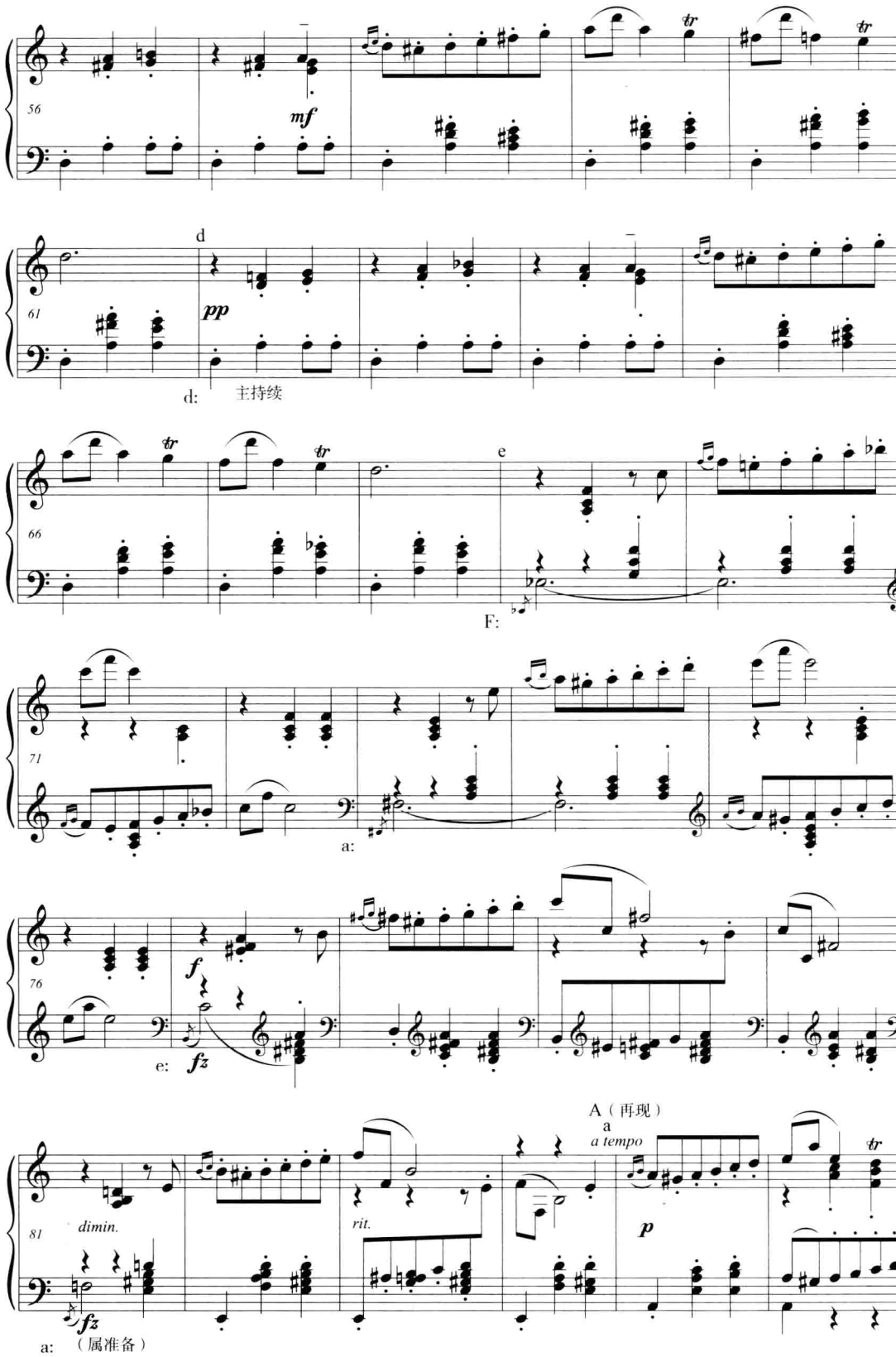
三、分析提示

声乐作品中音乐和歌词均具有结构作用。因此分析声乐作品、尤其是单旋律的声乐作品时，应兼顾歌词对音乐结构的影响，并充分考虑到音乐是以旋律线的横向发展作为多层次纵向结合的逻辑依据。本曲歌词的句式以两小节为单位，而音乐也在两小节之间体现出句读特征，四句式划分又吻合了中国音乐中极为常见的起承转合式结构。

例七　格里格《阿尼特拉舞曲》Op.46 No.3（含乐谱分析）




26
tr
tr
e:
b1sII6
D
b
31
pp
36
f
B
c
p
D
t
a:
D7
41
fp
fp
c
46
d:
D7
51
fp
fp
d
D:
主持续


56
mf
tr
61
d
pp
d:
主持续
66
e
F:
71
a:
76
f
e:
fz
81
dimin.
rit.
A（再现）
a
a tempo
p
a:
（属准备）

（升高八度，扩展4小节）

参考分析报告

一、分析图式

单三部曲式

一级曲式结构	引子	A	A	‖: B	A :‖
起止小节数	1~6	7~22	23~38	39~84	85~108
二级曲式结构		a b	a b	c c d d e e	a b
小节数	6	8 8	8 8	8 8 7 7 8 8	12 8(11)
调式调性	a:	e:	a:e:	a:d:D:d:F:a:e:a:	e: a:

二、分析说明

本曲改编自格里格《培尔·金特》第一组曲第三乐章，描写的是阿拉伯部落酋长之女阿尼特拉舞蹈的场景，旋律俏丽而轻快，富有东方韵味。作品采用玛祖卡舞曲体裁，结构为有再现的单三部曲式，引子与中部均在传统曲式的基础上有所创新：引子主题别具特色，贯穿全曲；中部形成三片性复杂化结构，融合了复三部曲式的结构特征。

引子（1~6）：分为两个部分，前两小节为静止的属和弦，为引子中的“小引子”；后四小节为引子主题，这一引子主题在音乐发展中不断被引用、变奏。引子主题在上方声部以三度叠加的形式，形成拱形结构；低音部主和弦持续，形成双和声层。

A乐段及变奏（7~38）：由8+8两个对比乐句组成，转调乐段。前乐句分为4+4两个发展的乐节，7~8小节旋律是主题动机，带有复倚音的音阶迂回上行，以分裂模进方式发展，8~14小节高音部第2、3拍形成隐伏级进下行的旋律。前乐节下方声部是引子主题的变奏，低音主持续；第11小节转入e小调，开放于属和弦。后乐句分为4+4两个对比的乐节，前乐节为八度叠加的旋律，以三音动机为基础变奏七次。变奏中，后两个音符音程关系不变，前两个音的音程关系以半音为单位逐步扩大。后乐节将前乐句材料下行四度模进，完满终止收拢于e小调。23~38小节是A乐段重复。

B乐段（39~84）：由ccddee六个乐句组成的“三片”结构，每片均含有两个平行乐句，是四句式前后片结构的变体。

39~54小节是第一片，包含8+8两个模进平行的乐句。每个乐句分为两个对比乐节，前乐节上方声部是引子主题的倒影，下方声部是属和弦持续；后乐节以四音动机为基础，重复、模进发展。前乐句a小调，后乐句转入d小调，以侵入终止形式开放。

55~68小节是第二片，包含两个同主音转调的平行乐句，前乐句D大调，后乐句d小调。每个乐句含有4+4两个乐节，但前乐节的最后小节与后乐节的开始小节重叠，形成7+7对称性结构。前乐节是引子主题变奏，后乐节是a乐句主题变奏。

69~84小节是第三片，包含8+8两个双重模进平行的乐句，形成F-a-e-a的调性布局。音乐以主题动机为模进主题，低音部呼应模仿。81~84小节为再现部作属准备。

A乐段再现（85~108）：简单再现。主要变化在于a乐句再现时，第89小节升高八度，通过模进的手法进行了4小节的结构扩充。

中部与再现部原样重复一次，重复时结尾处增加的两小节主和弦与开始处的属和弦相呼应，使和声总体上更富有逻辑性联系，结束更为稳定。

三、分析提示

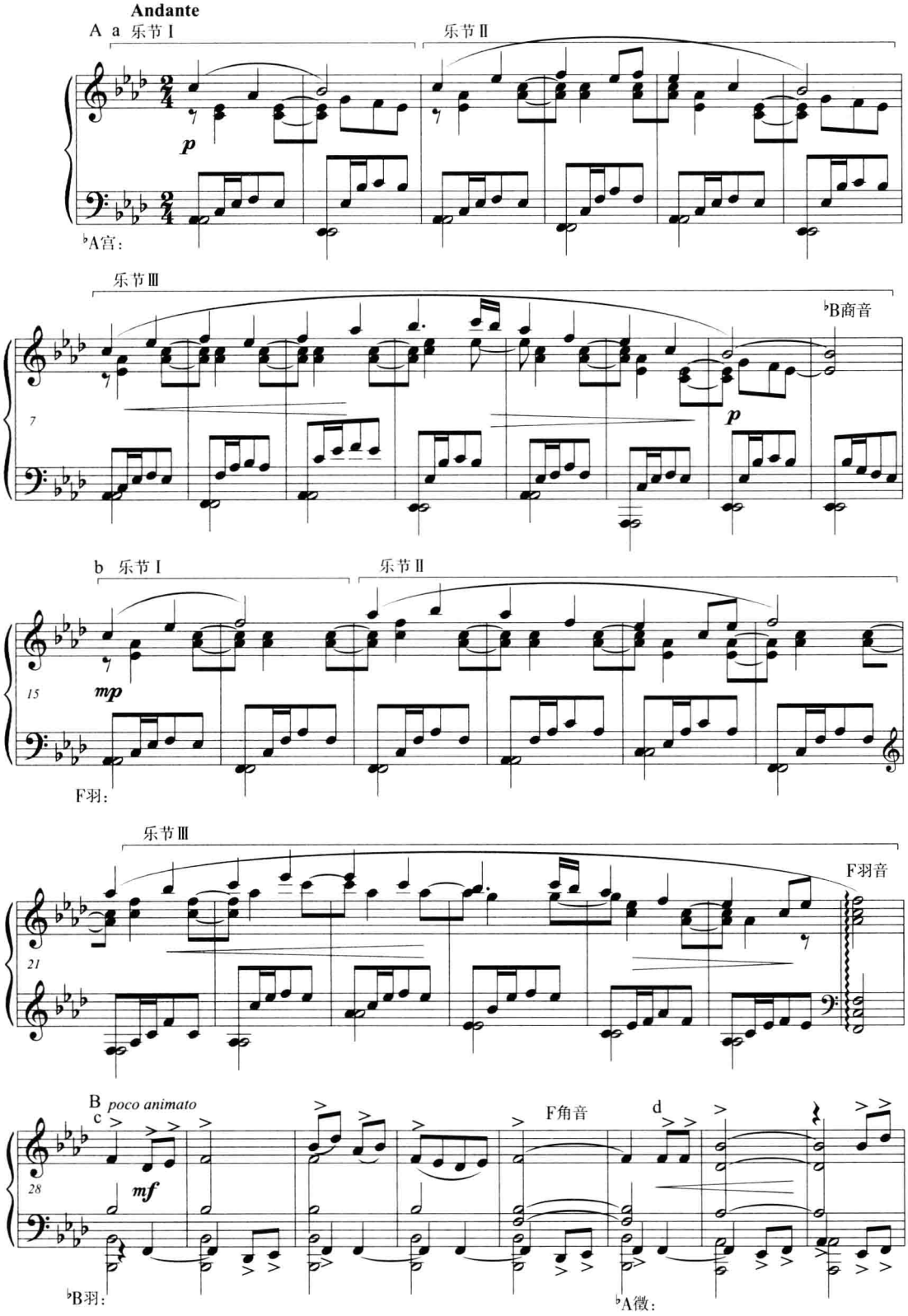
本曲以下几方面特征容易使分析陷入困境，应先从理论上分辨清楚：

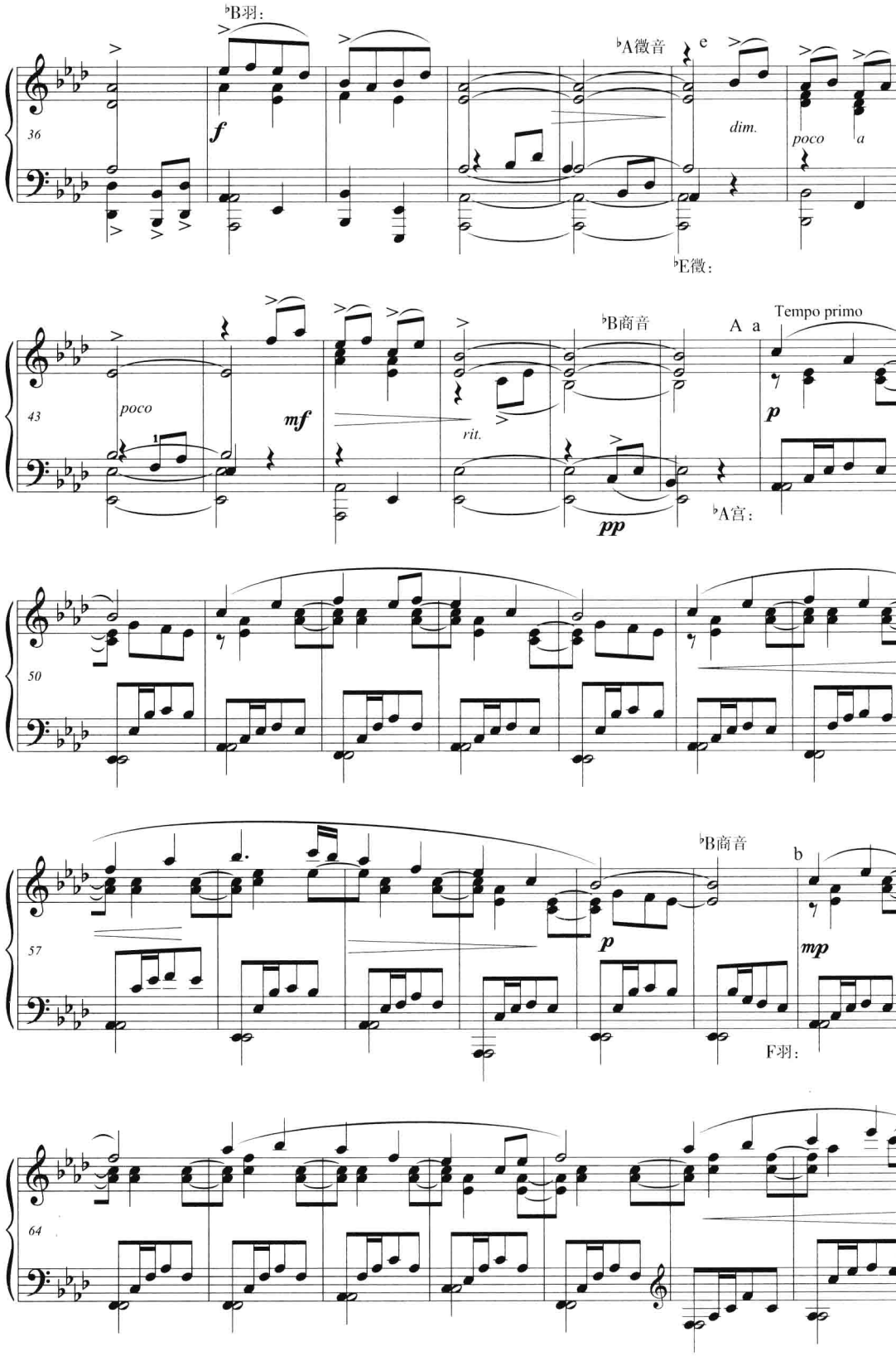
1. 引子又包含小引子和引子主题两个部分，3~6小节作为引子主题贯穿全曲，形成引子主题，这种情况在作品中并不常见。

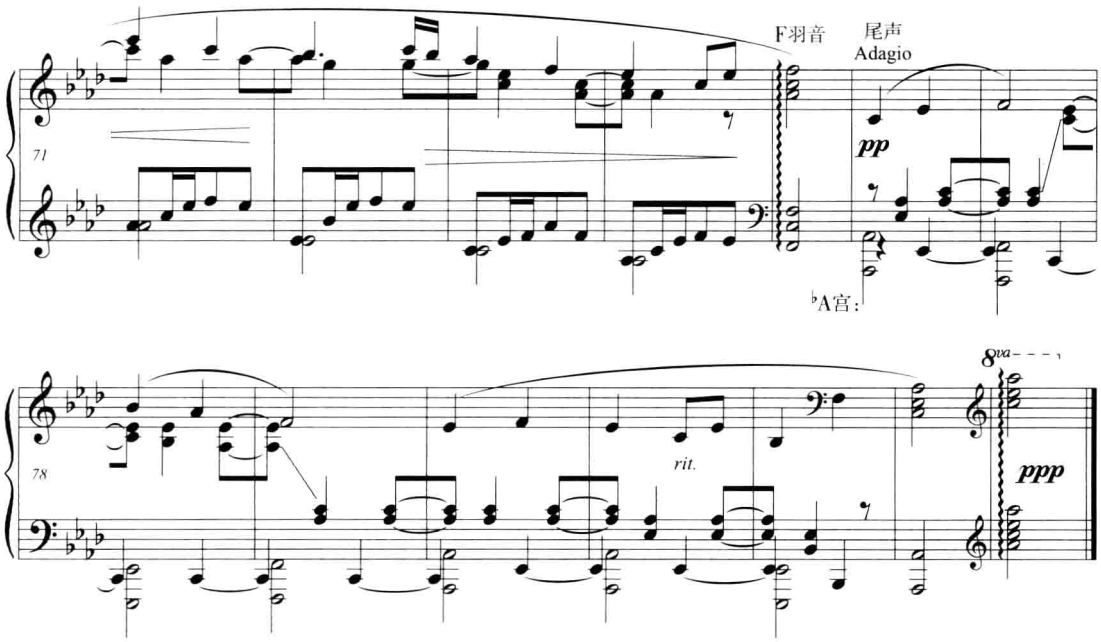
2. 中部39~84小节采用了展开性写法，每个乐句结构清晰，但缺乏调性中心；每两个乐句之间材料平行，所以将其划分为三片特征的B乐段。

3. B乐段由三部分组成，达到三个乐段规模，具有三部性特征，可表述为复杂化的单三部曲式。

例八　贺绿汀《摇篮曲》(含乐谱分析)




36
♭B羽:
f
♭A徵音
e
dim.
poco
a
♭E徵:
43
poco
mf
rit.
♭B商音
A a
Tempo primo
p
pp
♭A宫:
50
57
♭B商音
b
p
mp
F羽:
64



参考分析报告

一、分析图式

单三部曲式

一级曲式结构	A	B	A	尾声
起止小节数	1~27	28~48	49~75	76~84
二级曲式结构	a b	c d e	a b	
小节数	14 13	6 8 7	14 13	9
旋律调式	♭b商：f羽：	f角：♭A徵：♭b商：	♭b商：f羽：	♭A宫：
织体调式	♭A宫：f羽：	♭b羽：♭A徵：♭E徵：	♭A宫：f羽：	♭A宫：

二、分析说明

这首摇篮曲是贺绿汀完成于1934年的钢琴小品，利用“摇篮曲”这一描写摇篮摆动节奏的音乐体裁，塑造了安详的慈母拍着孩子睡觉时优美、温馨的音乐形象。

本曲为有再现的单三部曲式。旋律采用五声调式，民族风格浓郁；织体以五声—七声调式为基础，分为四个层次：旋律安排在高音声部，营造出亲切、安宁的气氛；中音声部通过双音加厚的分解和弦集中表现了乐曲的摇晃感；次中音声部以分解和弦的切分音型贯穿始终，进一步增强了起伏晃动感；低音声部每小节变化一个音，有规律地起伏波动。

A乐段（1~27）：由两个对比乐句组成，14+13不对称结构，旋律与织体调式均在♭A宫系统内转换。前乐句由2+4+8三个乐节组成，每个乐节按照倍数关系成比例扩大。第一乐节2小节，是旋律发展的基本动机，以三度下行小跳接反行级进，形成本乐句发展的核心，后两个乐节的旋律以头尾合形式发展。旋律♭b商调式，每个乐节都落于♭b商音，织体

^{b}A宫调式。后乐句由2+4+7三个乐节组成，动机形态与前乐句略有变化，为三度上行接级进。旋律与织体均为f羽调式，每个乐节都落于f羽音，与前乐句形成呼应，增加了小调式的柔和色彩。

B乐段(28~48)：延续了A乐段动机发展的特点，可分为6+8+7的三个并列乐句。虽然乐谱调号没有改变，但通过偏音(^{b}g)的缺失，使旋律转入^{b}D宫系统，产生连续变化的不稳定感。第一句由2+4两个乐节组成，落于f角音，织体为^{b}b羽调式。第二句由2+1+5三个乐节组成，旋律与织体统一于^{b}A徵调式。第三句由3+4两个乐节组成，转入^{b}E徵调式，前乐节落于^{b}E徵音，后乐节上行五度模进，落于^{b}b商音，为A乐段的再现作准备。

A乐段再现(49~75)：原样再现。

尾声(76~84)：速度突然由行板放慢为柔板，采用A乐段材料形成尾声主题，76~77小节是A乐段中3~4小节动机材料陈述，78~79小节为倒影逆行重复，收拢于^{b}A宫调式。

三、分析提示

本曲属于中国器乐作品的代表作，在旋律与织体的结合与结构原则等方面，与西方传统的曲式分析有较大的差异，是分析的难点。

1. 本曲乐段的次级结构偏离了西方音乐的均衡性原则。在A乐段a乐句中，2+4+8的细分结构因形成倍数关系，容易将乐句与乐节相混淆。确定其为第一句的依据是前两小节的旋律是后两个句读发展的“核心”，具有中国传统音乐“合尾”的旋法特点，即前后乐思的收尾旋律音相同。由此推断，这三个句读是平行结构，同为乐节。又由于前乐句于第14小节结束时并没有形成乐段的终止感，并与第27小节后乐句的结束终止形成不同稳定程度的呼应，所以判断1~14小节为前乐句，15~27小节为后乐句。

2. 在某种意义上说，这种按照等差数列组合的原则构建音乐结构的方法，是中国音乐的结构特征之一。如陕西民歌《东方红》的音乐陈述(以小节为单位)就是按成倍递增方式形成2+2+4+8的音乐句读关系。就音乐的组织结构特征而言，A乐段的两个乐句又具有音群结构的“核心音调”发展特征。这些核心音调比主题或曲牌要小得多，往往以三两个音甚至是单个音为起点，通过续麻(顶针续麻的简称)、展衍、铺陈或变型处理对乐曲作整体组织或贯穿。

3. 28~48小节的B乐段旋律调性清晰，但42~48小节所构成的3+4两个乐节旋律的模进，使其出现复合调性特征，由此也可以将42~44小节分析为^{b}e商调式，45~48小节分析为模进的^{b}b商调式。

分析建议：在标记织体调式的基础上，每个乐句的终止，以终止式位置的落音标记为主，将落音的属性、位置作为确定句读的重要依据。

第五节　曲目分析提示(15首)

1. 巴托克《献给孩子们(二)》No.21《戏谑》

分析提示：有再现的单三部曲式，各乐段重复一次。B乐段对比度非常小，仅为A乐段的移调模进。

2. 格里格《挪威舞曲》Op.30 No.2

分析提示：有再现的单三部曲式，各部分均为三句式乐段，各乐段均变奏一次。

3. 格里格《圆舞曲》Op.12 No.2

分析提示：有再现的单三部曲式。A为对比乐句组成的乐段，与引子一起重复一次；B乐段转入同主音大调，与引子一同再现。

4. 柴科夫斯基《四月——松雪草》

分析提示：有再现的单三部曲式。A为abb三句式乐段；B为对比乐句组成的乐段，变奏重复；缩减再现后接尾声。

5. 柴科夫斯基《七月——刈者之歌》

分析提示：有再现的单三部曲式。A为平行乐句组成的乐段，B为前后片式乐段，再现段通过补充终止扩展。

6. 门德尔松《无词歌》第1首《温馨的记忆》

分析提示：有再现的单三部曲式，均为转调乐段，再现段为AB乐段的综合再现。

7. 门德尔松《无词歌》第25首《五月微风》

分析提示：有再现的单三部曲式。A为平行乐句组成的乐段；B乐段展开性，调性处于不稳定状态；再现时后乐句变奏一次。

8. 肖邦《#g小调前奏曲》Op.28 No.12

分析提示：有再现的单三部曲式，各乐段均为平行乐句组成的不对称结构。

9. 肖邦《d小调前奏曲》Op.28 No.24

分析提示：有再现单三部曲式，各乐段均为平行乐句组成的不对称结构。呈示部分A乐段转调变奏一次，再现时省略变奏部分。

10. 肖邦《e小调夜曲》Op.72 No.1

分析提示：有再现的单三部曲式。A为对比乐句组成的开放性乐段，变奏后保持开放；B乐段为对比主题，开放；A乐段再现时转入同主音大调，收拢性收束。

11. 贝多芬《第6钢琴奏鸣曲》Op.10 No.2第三乐章

分析提示：有再现的单三部曲式，主调织体与复调织体相结合，开始部分采用赋格段技法写作。

12. 舒伯特《音乐瞬间》Op.94 No.3

分析提示：由有再现的四段乐段组成，具有四段三部性特点，各乐段界限分明，属于边缘性曲式结构。

13. 丁善德儿童组曲《快乐的节日》第3首《跳绳》

分析提示：有再现的单三部曲式，由ABB_1A组成。A为四句式前后片乐段，B乐段转调变奏一次，引子与A乐段一同再现。

14. 朱践耳曲《唱支山歌给党听》

分析提示：有再现的单三部曲式。A为起承转合式乐段；B为五句式对比中段。

15. 杜鸣心曲《一个黑人姑娘在歌唱》

分析提示：有再现的单三部曲式。A为起承转合式乐段，B为对比乐句组成的乐段。

第五章

复三部曲式

复三部曲式是按照再现三部性原则组成的较大型曲式，由第一部分（也称首部）、中部和再现部组成。第一部分一般是单二部曲式或单三部曲式，这一规模使其便于较完整地发展某一主题；中间部分结构灵活，新乐思的陈述与展开，既符合表现对比情绪、形象的需要，又为音乐发展提供了巨大的推动力，常形成音乐的高潮；再现部分可能原样再现或变化再现第一部分，可能缩减再现，其产生的收束力，使音乐获得平衡感。

复三部曲式基本图式

<table>
<tr><th>第一部分</th><th colspan="2">中部</th><th>再现部</th></tr>
<tr><td rowspan="2">(1)单二部曲式
(2)单三部曲式</td><td rowspan="2">三声
中部</td><td>(1)乐段
(1)单二部曲式
(2)单三部曲式</td><td rowspan="2">(1)第一部分重复
或变化重复
(2)缩减再现</td></tr>
<tr><td colspan="2">插部</td></tr>
</table>

复三部曲式有几项重要特征，其中前两项可作为判别复三部曲式的重要依据：

1. 双主题呈示，中部与两端形成鲜明对比。

2. 三个组成部分均可能大于乐段结构，其中第一部分必须大于乐段结构。

3. 第一部分为乐思最初呈示部分，和一般的单二部曲式、单三部曲式很相似，在乐曲中起到最重要的主题陈述作用。

4. 中部结构比较灵活，可能是不同曲式结构的三声中部（如单三部曲式、单二部曲式、乐段，或者是乐段规模的展开性音乐片段），也可能是无法划分曲式结构的插部。

5. 大层次大对比，小层次小对比，第一部分与中部的对比强于各部分内部的对比。

复三部曲式可作为大型套曲的一个乐章，如在交响曲、钢琴奏鸣曲中，常见于第二乐章或第三乐章；也常用于独立的器乐曲，如夜曲、圆舞曲、谐谑曲、即兴曲等。

本章各部分内容可与后附分析作品中相应部分结合分析。

第一节　复三部曲式第一部分

复三部曲式的第一部分常由单一主题发展或引申而成，不做过分剧烈的扩展，并以收拢性终止为多。

本书复三部曲式分析实例第一部分特征

作曲家及作品名称	小节数	曲式特征
德沃夏克《幽默曲》Op.101 No.7	1~24	有再现单三，主调收拢。
贝多芬《钢琴奏鸣曲(田园)》第二乐章	1~24	有再现单三，缩减再现，主调收拢。
肖邦《c小调夜曲》Op.48 No.1	1~24	有再现单三，主调收拢。
柴科夫斯基《十一月——马车上》	1~27	有再现单三，扩展后不完满终止开放。
贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第二乐章	1~24	有再现单三，一句式中段，主调收拢。
柴科夫斯基《六月——船歌》	3~31	有再现单三，侵入终止开放。

第二节　复三部曲式中部

复三部曲式中部通常为新主题陈述，分为三声中部和插部两类，三声中部占绝大多数。

本书复三部曲式分析实例中部特征

作曲家及作品名称	小节数	曲式特征
德沃夏克《幽默曲》Op.101 No.7	25~40	乐段变奏，中部基本调性开放。
贝多芬《钢琴奏鸣曲(田园)》第二乐章	25~42	有再现单二，同主音调收拢。
肖邦《c小调夜曲》Op.48 No.1	25~48	没有再现单二，具有插部性，同主音调收拢。
柴科夫斯基《十一月——马车上》	28~42	重复乐段，中部基本调性开放。
贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第二乐章	25~41	插部，调性游移，开放，接假再现。
柴科夫斯基《六月——船歌》	32~53	没有再现单二，同主音调开放。

一、三声中部

复三部曲式中间部分以完全独立的曲式结构写成，叫“三声中部”。三声中部起源于17世纪末，自身曲式结构完整，段落界限分明，具有呈示性特征，常用三件乐器演奏。18世纪以后虽不遵循这些原则，但作为一种约定俗成的术语，这个称谓沿用至今，泛指复三部曲式中曲式结构明晰的中部。三声中部有以下特征：

1. 新主题陈述具有呈示性特征，在音乐形象、性格、情绪等方面与第一部分形成鲜明对比，表现在主题材料、调式调性、基本速度、节拍、织体等方面。两个部分的并置连接往往导致调号、拍号和基本速度的改变，常以乐谱中的细双线表示，为结构划分提供了参考。

2. 可完满终止收拢，突出结构的独立性；也常以某种开放式结束为再现部作准备，加强了结构整体的连续性。

3. 为取得与两端平衡的效果，三声中部为乐段结构时，常以某种方式扩大结构长度。如乐段反复、乐段变奏、乐段剧烈扩展、复乐段或倒装复乐段、前后片式乐段、起承转合式乐段等。

二、插部

复三部曲式的中部如果没有完整的主题、稳定的调性和清晰独立的曲式结构，则称为“插部”，主要有两种形式：

1. 每个乐句结构清晰，终止式明确，但缺乏调性中心，如乐句的不断模进、模仿、变奏等。如贝多芬的《钢琴奏鸣曲》Op.7第二乐章属于复三部曲式，中部（24~41）由三个乐句和属准备部分组成，第一句^{b}A大调完满终止，第二句f小调完满终止，第三句^{b}D大调再现第一句材料，开放进入属准备。

2. 旋律延绵发展，类似于旋律发展中的“无穷动”形式。

插部的属性决定了其进入和退出与三声中部有别。插部进入时不需要对置，结束部分常自然形成连接或属准备段落，也可能后接假再现。如贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第二乐章的中部为插部，通过假再现与再现部衔接。

插部可能单独成为复三部曲式的中部，也可能与三声中部混合运用，成为中部的一部分。在后一种情况下，或将复三部曲式的中部总体归类于三声中部，或简单称为兼有插部特征的三声中部，不做进一步细分。如肖邦《c小调夜曲》Op.48 No.1中部后乐段具有插部性；又如柴科夫斯基《五月——清静之夜》中部为有再现的单三部曲式，其中段（28~54）以2小节为基础展衍发展，具有插部性。

插部与三声中部的区别在古典时期的音乐作品中比较明显，随着浪漫时期音乐的个性化发展，当主题材料和调式调性不再成为曲式结构的主导构造力的时候，两者的区别也渐渐消失了。所以，很多音乐作品中的三声中部兼有插部写法，而插部中又能够隐隐约约地看到曲式结构的某些特征。

第三节　复三部曲式再现部

复三部曲式的再现部与单三部曲式的再现部一样，同样可以分为静止再现和动力化再现两种类型，只是因结构的相应扩大使变化更加丰富。

复三部曲式的再现部常见以下几种形式：

1. 装饰性变奏再现：这是所有再现中最常用的手法之一。因复三部曲式属于大、中型曲式结构，所以再现部的变奏程度可能比较大。虽然不改变主题的基本性格、形象，却可能与其他变奏手法相结合，如华彩性变奏、和声变奏、织体变奏、复调化变奏等，赋予音乐新的表现力。如贝多芬《钢琴奏鸣曲（田园）》Op.28第二乐章再现部将以反复记号标记的原样重复改变为装饰性变奏。

2. 缩减再现：通常是将第一部分的单三部曲式或单二部曲式缩减为单二部曲式或乐段。如德沃夏克《幽默曲》Op.101 No.7第一部分为单三部曲式，再现部只再现了两个乐段。

3. 综合再现：由于复三部曲式的双主题特征，所以动力化再现又常将第一部分主题与中间部分的主题因素结合在一起再现，形成综合性再现部。这种综合可能是纵向的声部复合；也可能是横向的主题交叉，先后出现两个主题或两个主题的部分内容。如肖邦《c小调夜曲》再现部将第一部分的主题旋律和三声中部的三连音织体与节奏综合再现。

本书复三部曲式分析实例再现部特征

作曲家及作品名称	小节数	曲式特征
德沃夏克《幽默曲》Op.101 No.7	41~56	缩减再现，再现AB两个乐段。
贝多芬《钢琴奏鸣曲(田园)》第二乐章	43~86	原样再现加装饰性动力化变奏。
肖邦《c小调夜曲》Op.48 No.1	49~77	动力化综合再现，综合中部因素。
柴科夫斯基《十一月——马车上》	43~75	简单再现，简化叠加的旋律声部。
贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第二乐章	51~73	原样再现。
柴科夫斯基《六月——船歌》	54~83	原样再现。

第四节　复三部曲式变体

1. 复二部曲式：以并列二部性为基础，没有再现部，至少一部分大于单二部曲式或单三部曲式(如某部分扩大为变奏曲式、回旋曲式、复三部曲式，甚至奏鸣曲式)。两个部分之间在音乐形象、性格与情绪等方面形成对比，没有主次之分。因对比之后缺乏再现，对置感过于强烈，削弱了统一感，故复二部曲式在音乐作品中较少使用。

2. 复杂化复三部曲式：在典型情况下，复三部曲式各部分结构以单二部曲式和单三部曲式为基础。“复杂化”是指其中某部分结构规模超过单三部曲式。如肖邦《^{b}E大调华丽大圆舞曲》Op.18的三声中部结构复杂化，含有两个对比的有再现的单三部曲式和一个乐段。

3. 复三部-五部性结构：在复三部曲式基础上，中间部分和再现部一起重复或变奏重复一次。在复三部-五部性结构中，三声中部和再现部的反复通常是联系在一起的，但反复时，可能在主题材料、和声与调性布局、内部结构、织体等各方面有所变化，反复时第一部分缩减变奏极为常见。

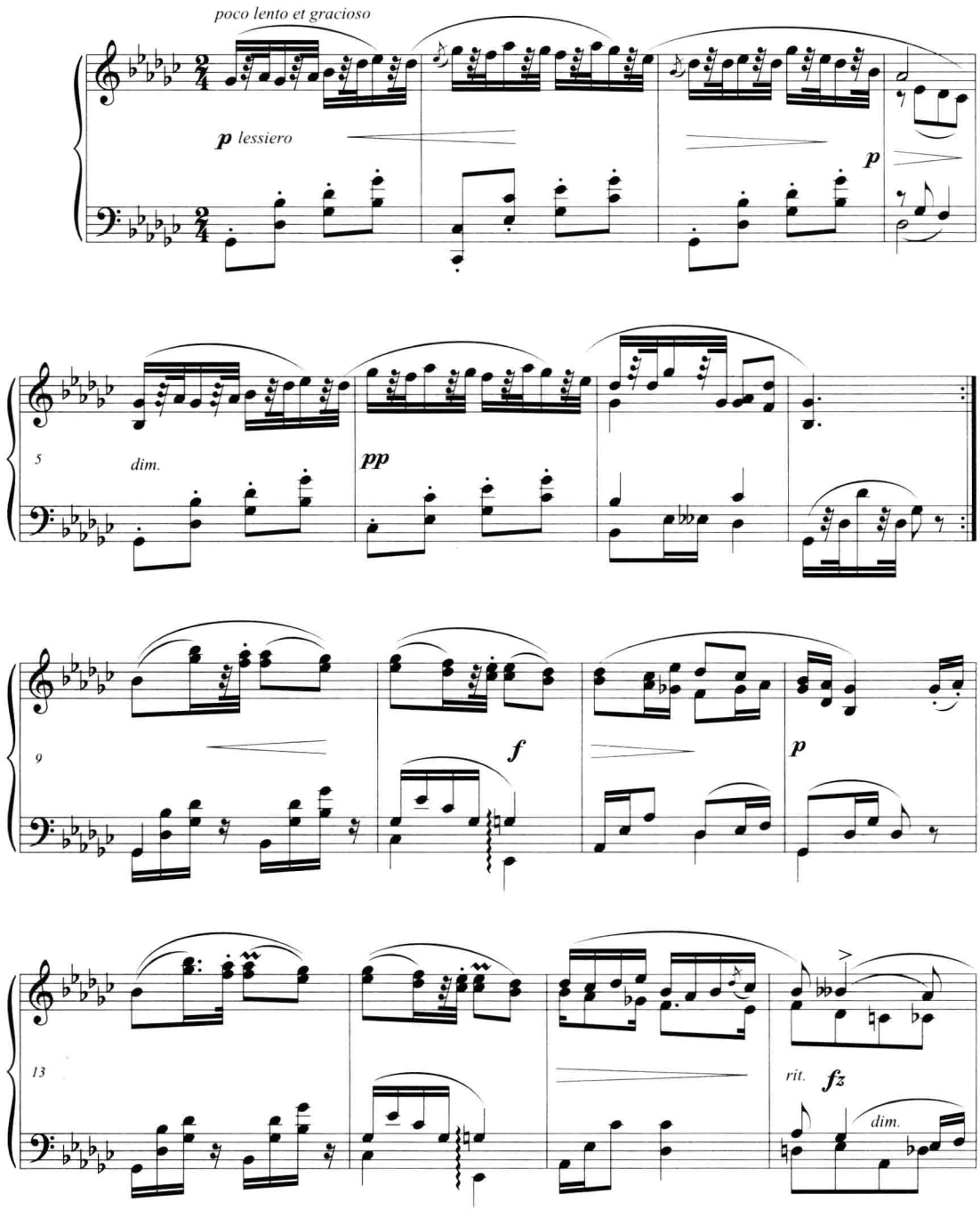
第五节　相似曲式结构辨析

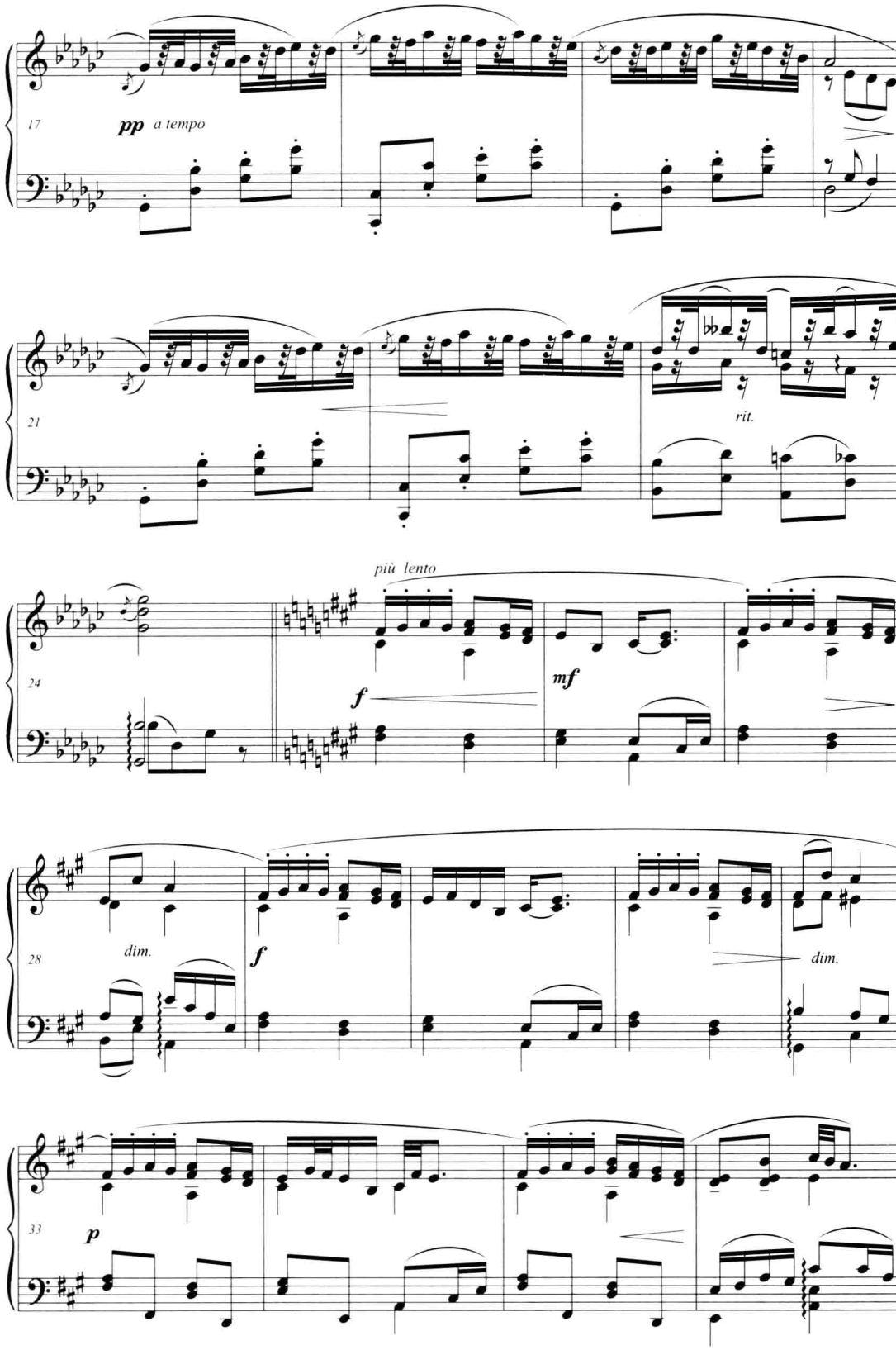
1. 四段三部性的单三部曲式：基本部分由四个乐段组成，中间部分包括两个乐段，既不符合复三部曲式的结构特征，又不是典型的单三部曲式，是介于两者之间的一种边缘性曲式。但两端A乐段的呈示与再现，使音乐总体上体现了呈示—对比—再现的三部性原则。如舒伯特《音乐瞬间》Op.94 No.3结构为ABCA，归属于四段三部性的单三部曲式；而肖邦《$^{\#}$F大调夜曲》Op.15 No.2结构为ABCCA，C乐段的重复增加了中部的分量，归属于缩减再现的复三部曲式。

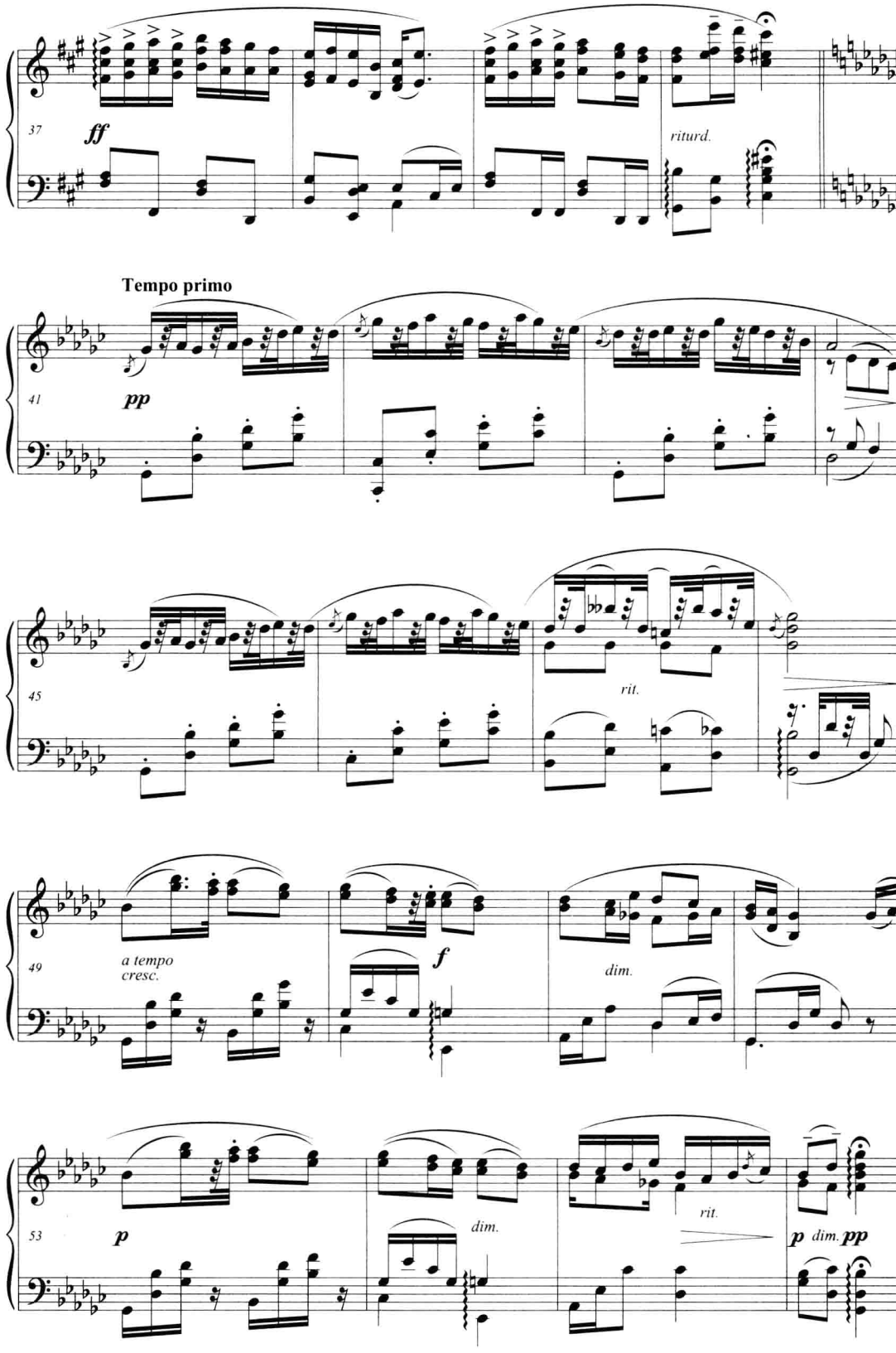
2. 镶边的单三部曲式：当单三部曲式两端各为乐段结构时，称为“镶边的单三部曲式”，是介于单三部曲式与复三部曲式之间的一种边缘曲式。两端的乐段好像引子与尾声分别位于单三部曲式的两端。如肖邦《玛祖卡舞曲》Op.41 No.2就属于“镶边的单三部曲式”。

第六节　复三部曲式分析实例

例一　德沃夏克《幽默曲》Op.101 No.7




17
pp a tempo
21
rit.
24
più lento
f
mf
28
dim.
f
dim.
33
p


37
ff
riturd.
Tempo primo
41
pp
45
rit.
49
a tempo
cresc.
f
dim.
53
p
dim.
rit.
p dim. pp

参考分析报告

一、分析图式

复三部曲式

一级曲式结构	第一部分			三声中部		再现部	
二级曲式结构	A	B	A	C	C	A	B
起止小节数	1~8	9~16	17~24	25~32	33~40	41~48	49~56
三级曲式结构	a a	b b	a a	c c	c c	a a	b b
小节数	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4
调式调性	^{b}G:			A:$^{\#}$f:	A:$^{\#}$f:	^{b}G:	

二、分析说明

本曲为复三部曲式，精巧、细致，具有典型幽默曲的特点：活泼、诙谐的小曲，性格像谐谑曲，音型滑稽，但篇幅要小一些。第一部分为有再现的单三部曲式，中间部分为开放的乐段变奏重复，再现部为缩减再现，只再现了单三部曲式的前两个乐段。

1. 第一部分(1~24)：有再现的单三部曲式，单一调性，主调为^{b}G大调。

1~8小节为A乐段，由4+4两个平行乐句组成。主题动机以级进的双音为基本单元，通过间隔的三十二分休止符产生附点节奏的效果，与流畅的旋律形成鲜明对比，富有弹性。前乐句开放于属和弦，后乐句收拢。

9~16小节为B乐段，由4+4两个平行乐句组成。虽然音乐性格与A乐段相似，但每个乐句都在上行八度大跳后曲折下行，通过多变的连线和截然不同的节奏组合、颤音和琶音音型的引入、织体的变化等形成对比。前乐句收拢，后乐句开放于属和弦。

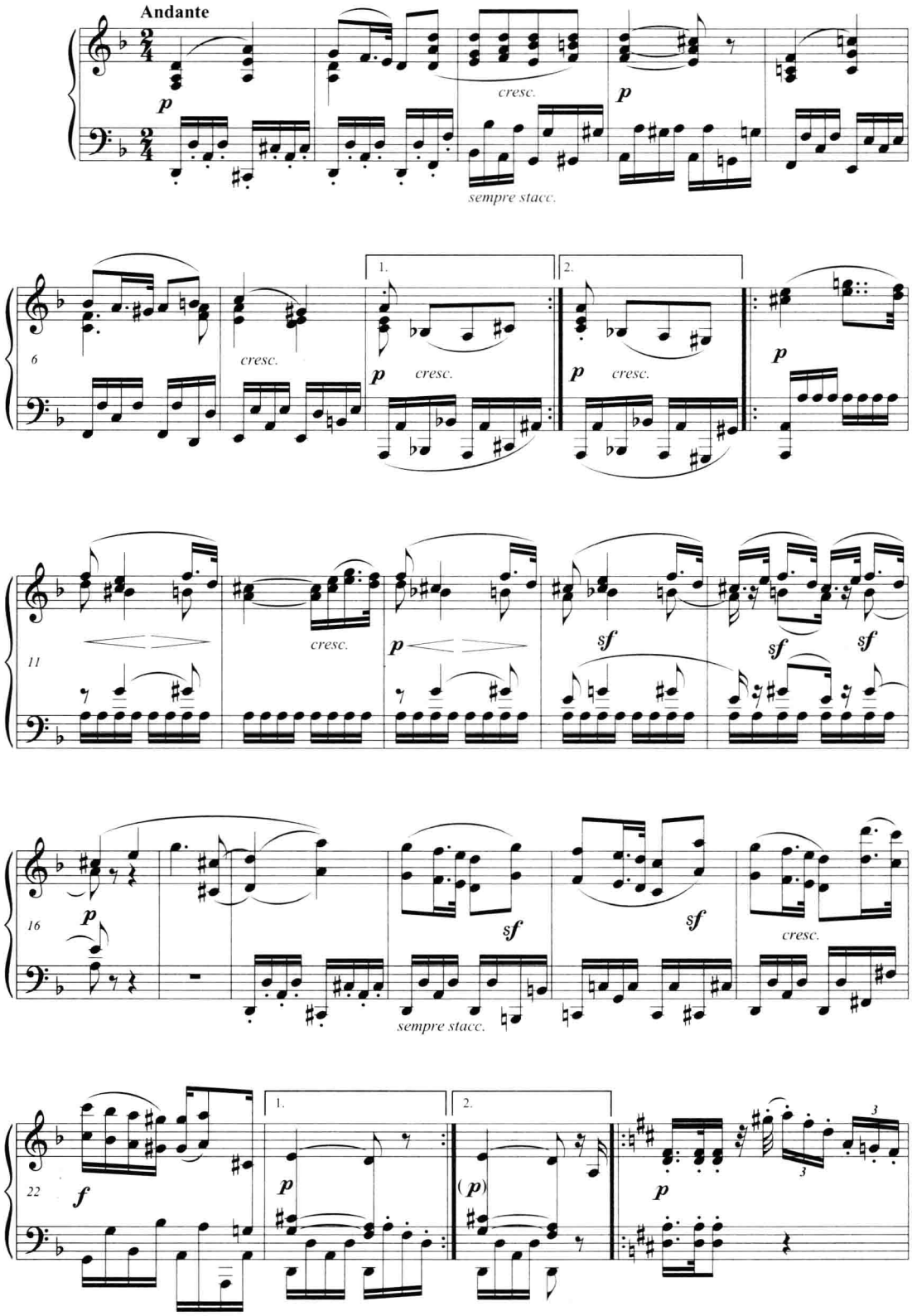
17~24小节是A乐段简单再现，只改变了终止式。

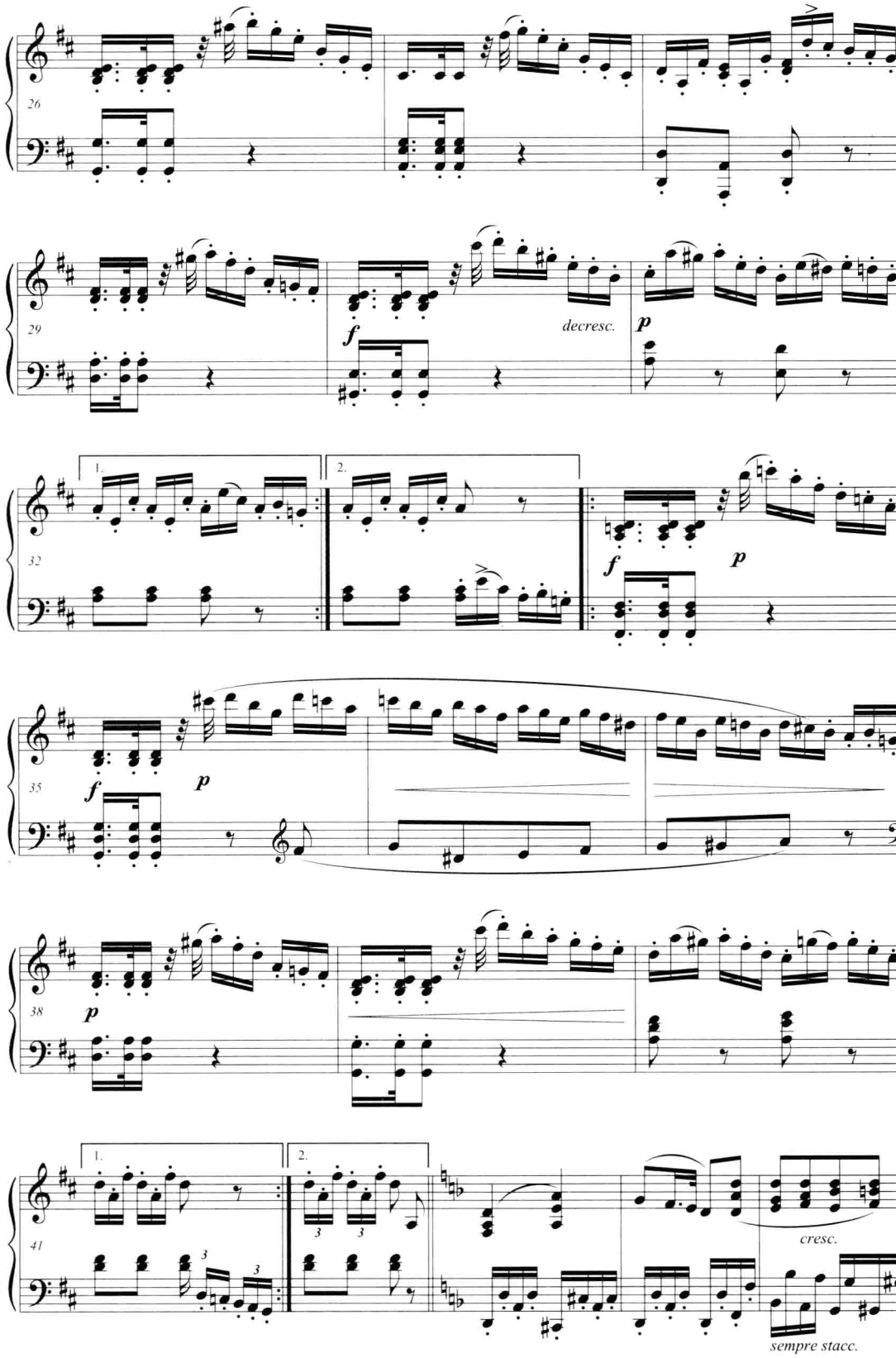
2. 三声中部(25~40)：开放乐段变奏重复。25~32小节为C乐段，由两个平行乐句组成，4+4方整性结构，转入A大调。因每个乐句都可以划分为两个平行乐节，所以属于乐句与乐节双重平行结构。前乐句在A大调收拢，后乐句于第31小节转入$^{\#}$f小调，开放于该调属和弦。33~40小节是C乐段的变奏重复，后乐句旋律声部八度加厚，织体和弦化。

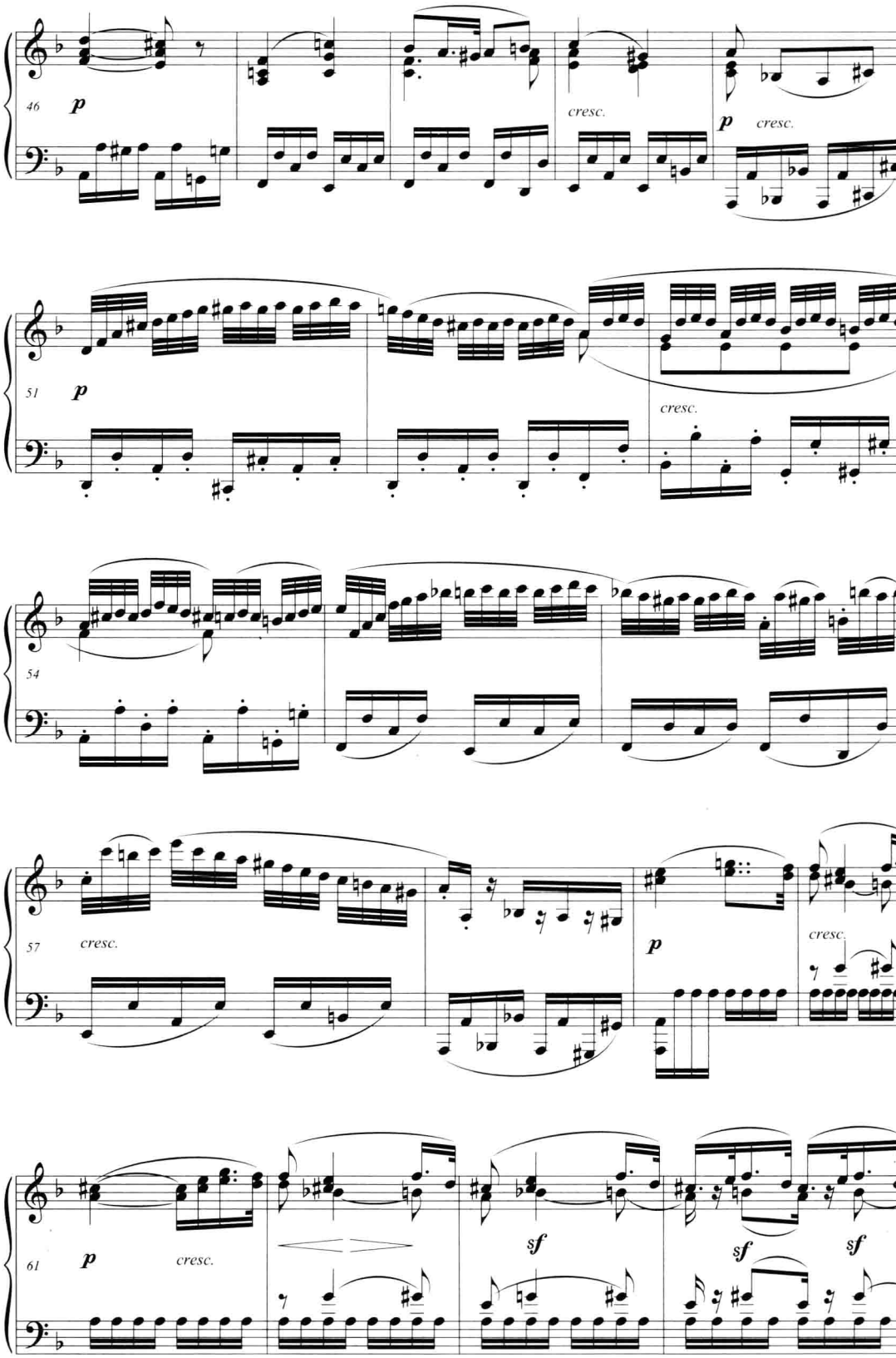
3. 再现部(41~56)：缩减再现，只原样再现了A、B两个乐段，仅在结束部分改变了几个音，^{b}G大调收拢。

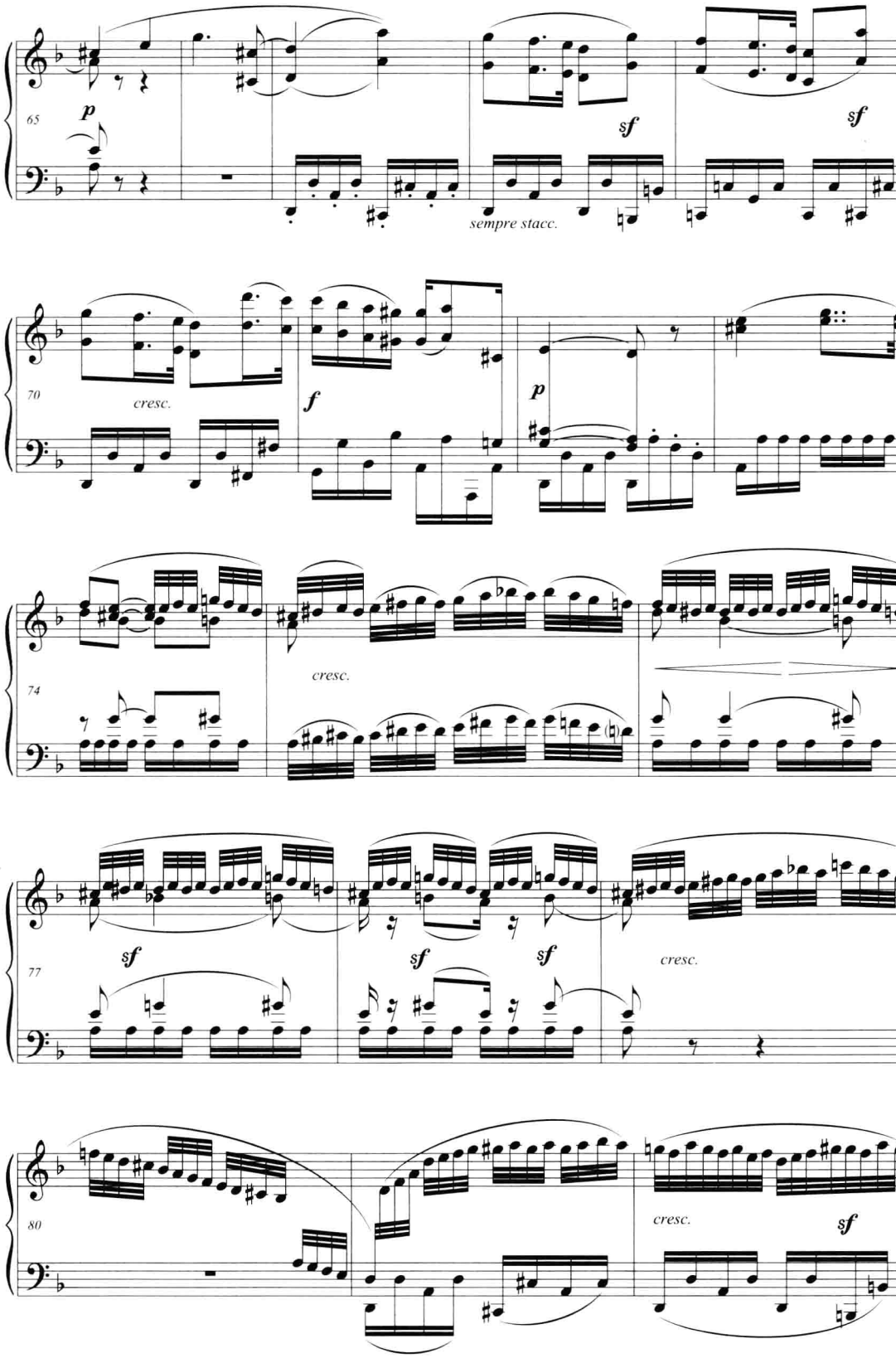
本曲因单三部曲式的缩减再现和三声中部为乐段而具有一定的回旋性：ABACA(B)。但三声中部中C乐段的变奏重复，增加了中部的分量，分析为缩减再现的复三部曲式更符合作品的结构属性。

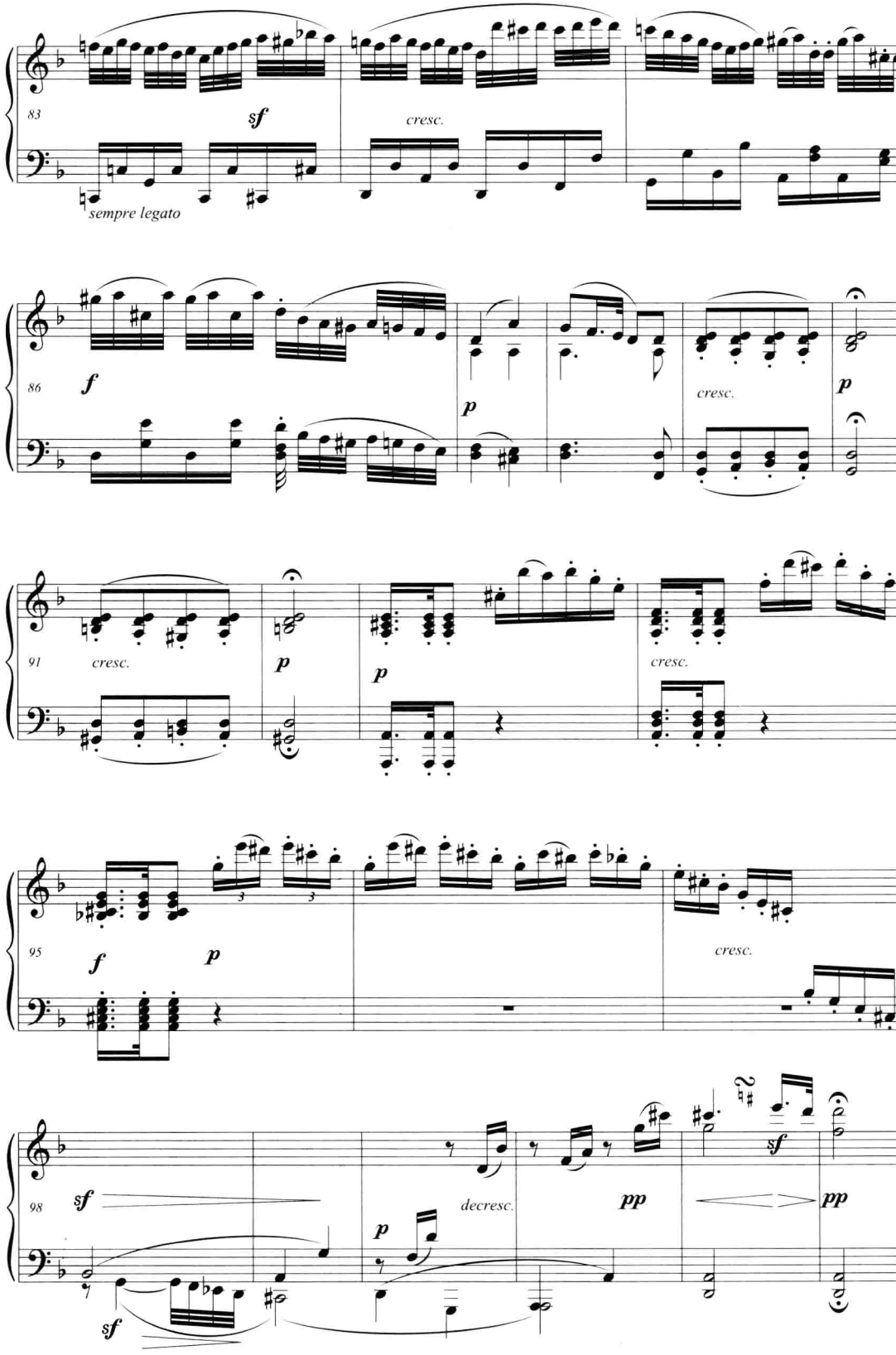
例二　贝多芬《钢琴奏鸣曲(田园)》Op.28第二乐章




26
29
f
decresc.
p
32
1.
2.
f
p
35
f
p
38
p
41
1.
2.
3
cresc.
sempre stacc.


46
p
cresc.
p
cresc.
51
p
cresc.
54
57
cresc.
p
cresc.
61
p
cresc.
sf
sf
sf


65
p
sempre stacc.
sf
sf
70
cresc.
f
p
74
cresc.
77
sf
sf
sf
cresc.
80
cresc.
sf


83
sf
cresc.
sempre legato
86
f
p
cresc.
p
91
cresc.
p
p
cresc.
95
f
p
cresc.
98
sf
decresc.
p
pp
sf
pp
sf

参考分析报告

一、分析图式

复三部曲式

一级曲式结构	第一部分			三声中部		再现部		尾声
二级曲式结构	‖: A :‖:	B	A :‖	‖: C :‖:	D :‖	A A_1	B A B_1A_1	
起止小节数	1~9	10~17	18~24	25~33	34~42	43~58	59~86	87~103
三级曲式结构	a a	b c	a	d d	e d	a a a a	bca bca	
小节数	4 4	4 4	6	4 4	4 4	4 4 4 4	446 446	17
调式调性	d:F:a: d:			D:A:	G: D:	d:F:a:d:F:a:d:		

二、分析说明

本曲为复三部曲式，第一部分为单三部曲式，三声中部为有再现的单二部曲式，再现部为简单再现，将第一部分中重复的内容改变为装饰性变奏。

1. 第一部分(1~24)：单三部曲式，A和BA分别反复一次。

1~9小节为A乐段，由4+4两个模进平行乐句组成，主调为d小调。前乐句开放于属和弦；后乐句先转入F大调模进平行，第6小节转入a小调，并在该调完满终止。

10~17小节为B乐段，由4+4两个对比乐句组成，在d小调的属持续音上发展。前乐句10~11小节为主题动机，12~13小节变奏；后乐句第14小节为前乐句的分裂变奏，压缩重复发展，与前乐句形成派生对比，开放于属和弦。

18~24小节是A乐段再现。只再现了一个6小节的扩展乐句，上方声部的和弦式织体变为八度加厚的单音旋律，主调收拢。第18小节为模进动机，两次模进导致结构扩展。

2. 三声中部(25~42)：有再现的单二部曲式，两个乐段分别重复一次，速度和节拍保持不变，调性首先转入主调的同主音大调。

25~33小节为C乐段，由4+4两个平行乐句组成，动机化陈述。前乐句分为2+2两个乐节，前乐节又分为1+1两个乐汇。第25小节由两个动机化材料组成三声中部的主题动机，自由模进发展。后乐句从第29小节转入A大调，并在该调完满终止。

34~42小节为D乐段，由4+4两个对比乐句组成。前乐句为有再现单二部曲式的中句，36~37小节低音出现了对比的歌唱性主题，G大调。后乐句为C乐段d乐句的再现，转回D大调，完满终止结束，以同主音调作准备，直接进入再现部。

3. 再现部(43~86)：在变奏基础上的简单再现。43~50小节是A乐段原样再现，51~58小节是A乐段的装饰性变奏；59~72小节是BA两乐段的原样再现，73~86小节是BA两乐段的装饰性变奏。

4. 尾声(87~103)：87~92小节对开始乐句进行了回顾；93~98小节在属持续上再现了三声中部的动机，冲向高潮后于渐弱中逐步消失。

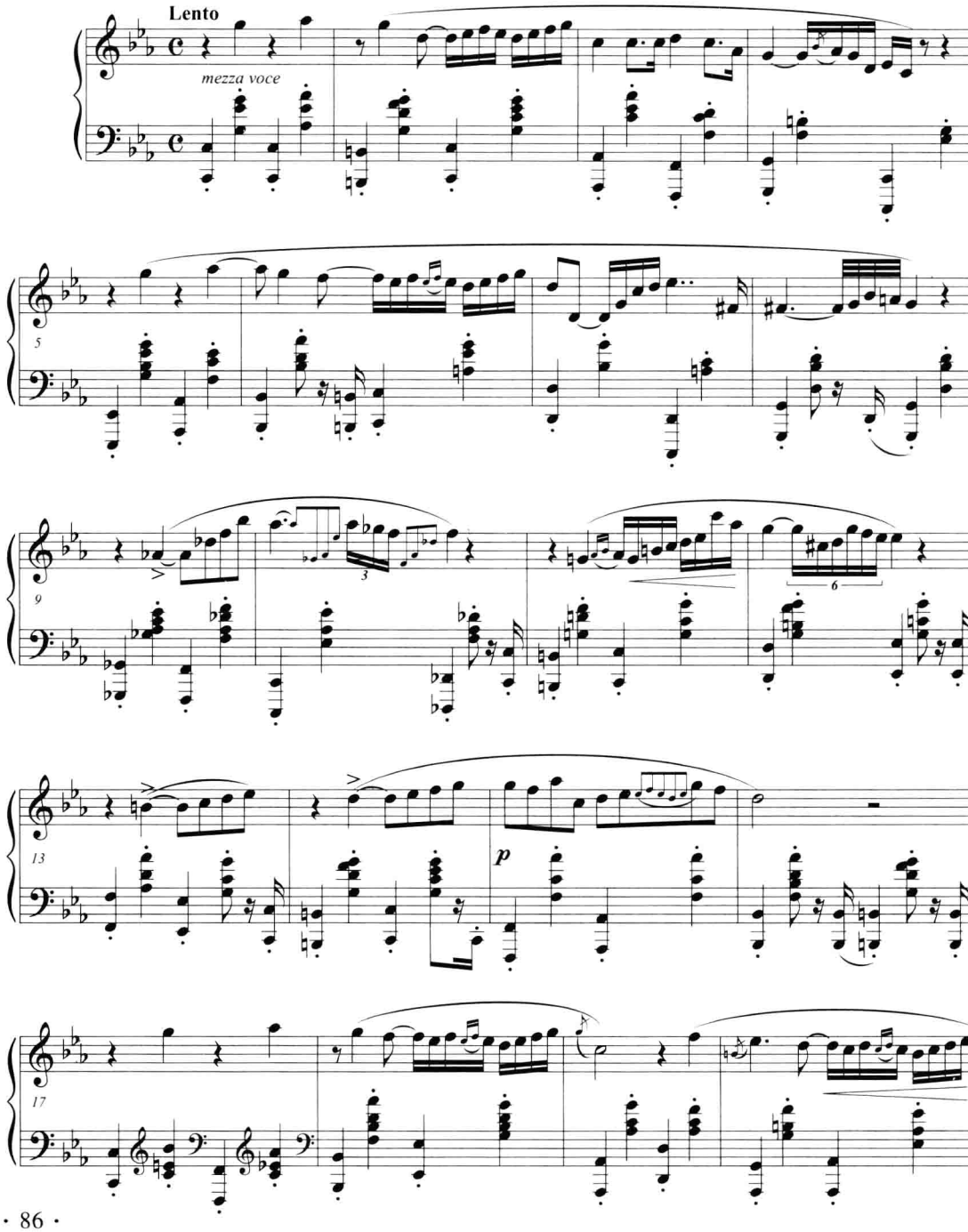
三、分析提示

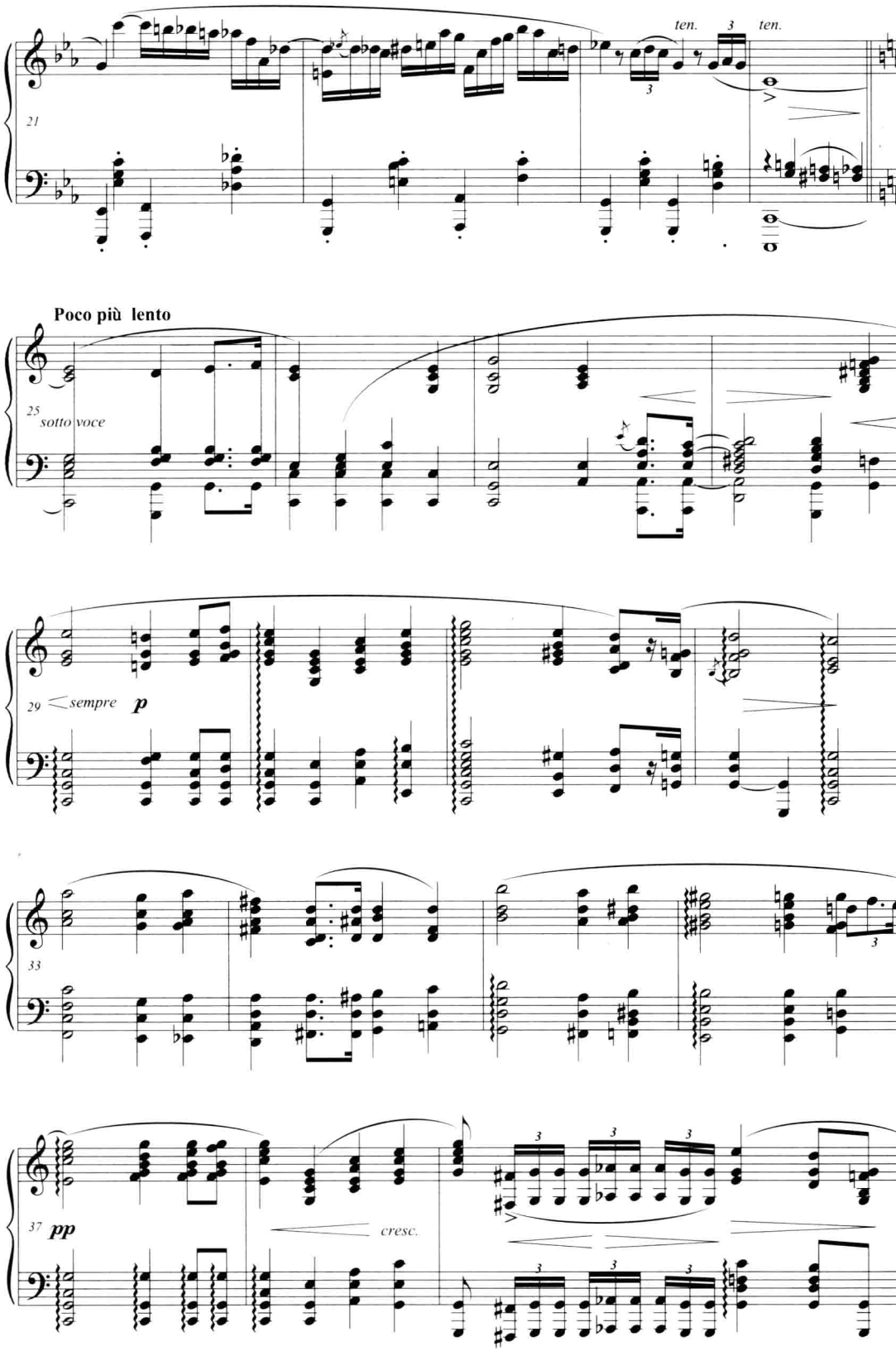
1. 第一部分作为单三部曲式，中段建立在主调属持续基础上，要和属调区分开。

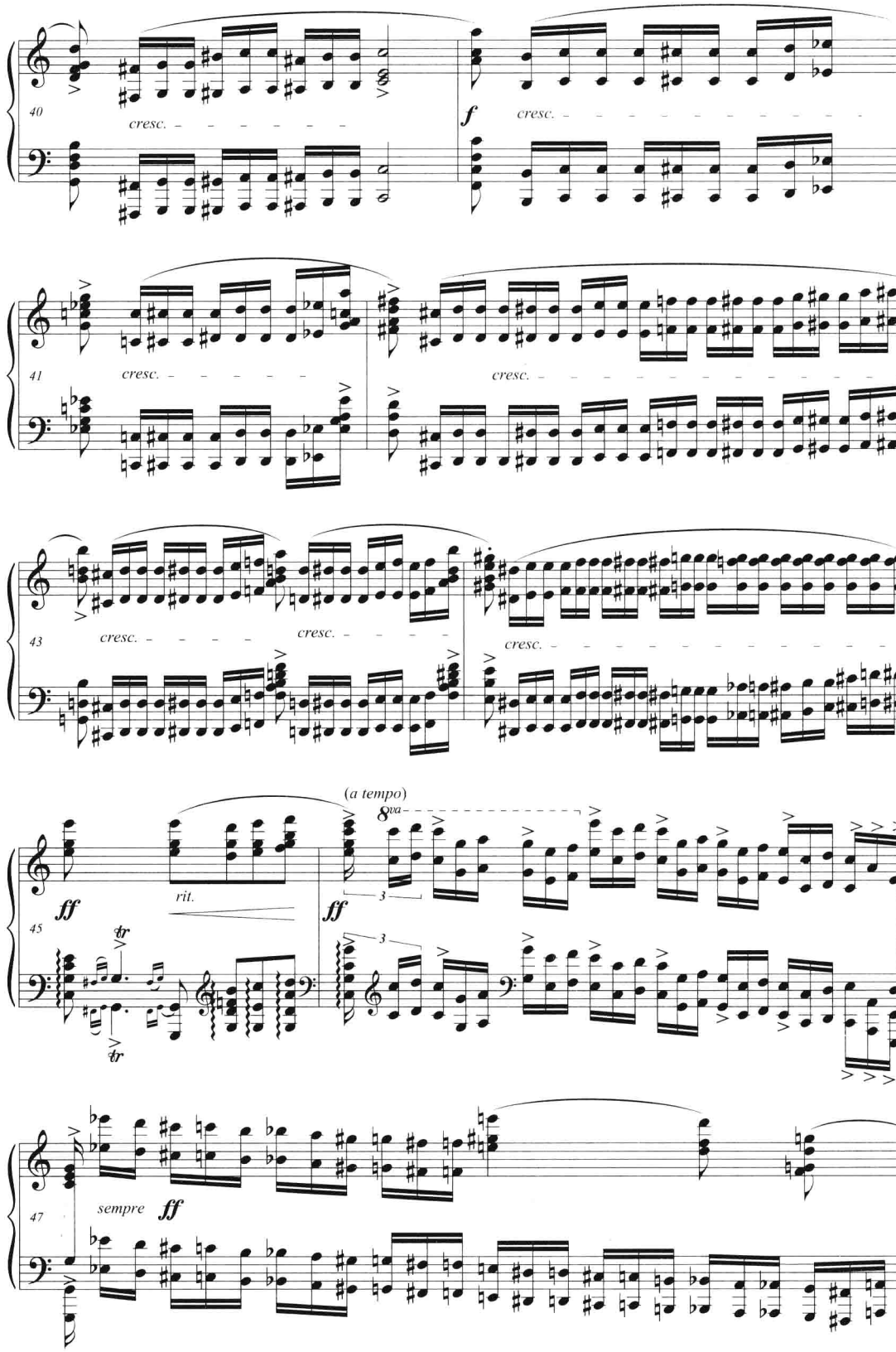
2. 第一部分中A乐段的再现属于缩减扩展再现，缩减指两个乐句的乐段只再现了一个乐句，扩展指基本结构基础上的扩展。

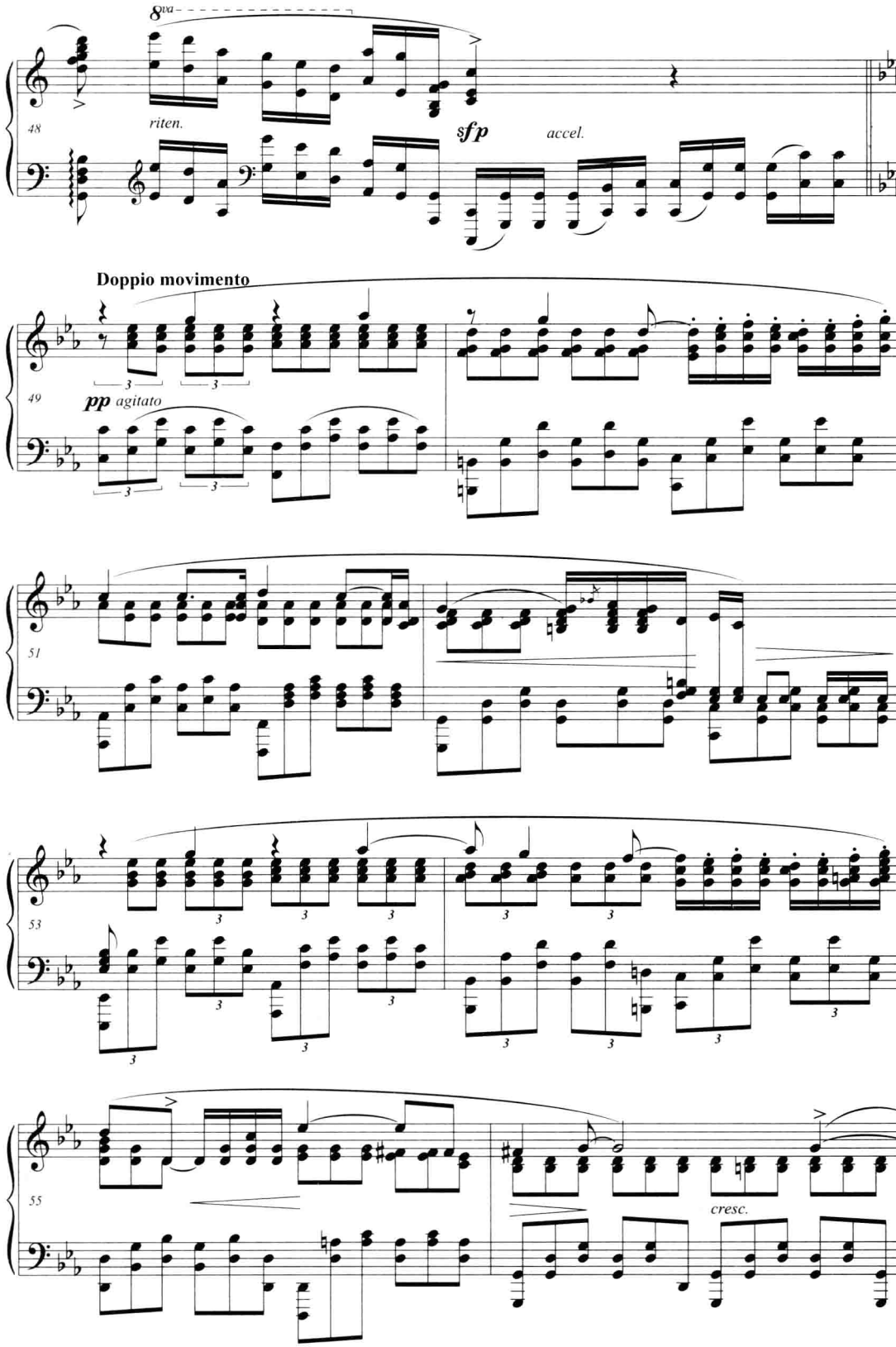
3. 再现部中，A和BA分别变奏一次，代替第一部分的原样重复，这种再现方法在复三部曲式的再现中极为常见。因装饰性变奏变化较大，增加了分析难度，可结合织体、和声等因素综合分析。

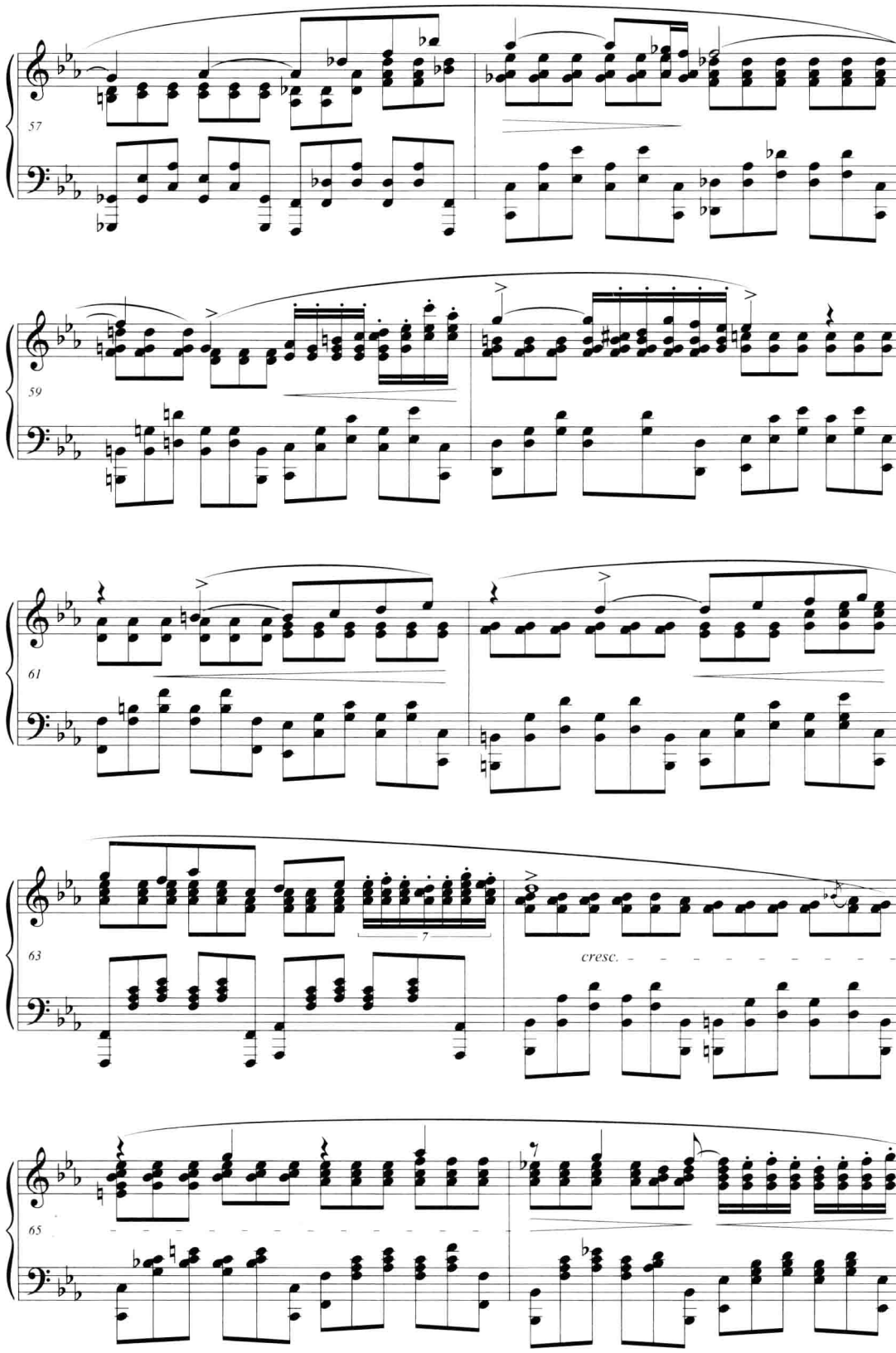
例三　肖邦《c小调夜曲》Op.48 No.1

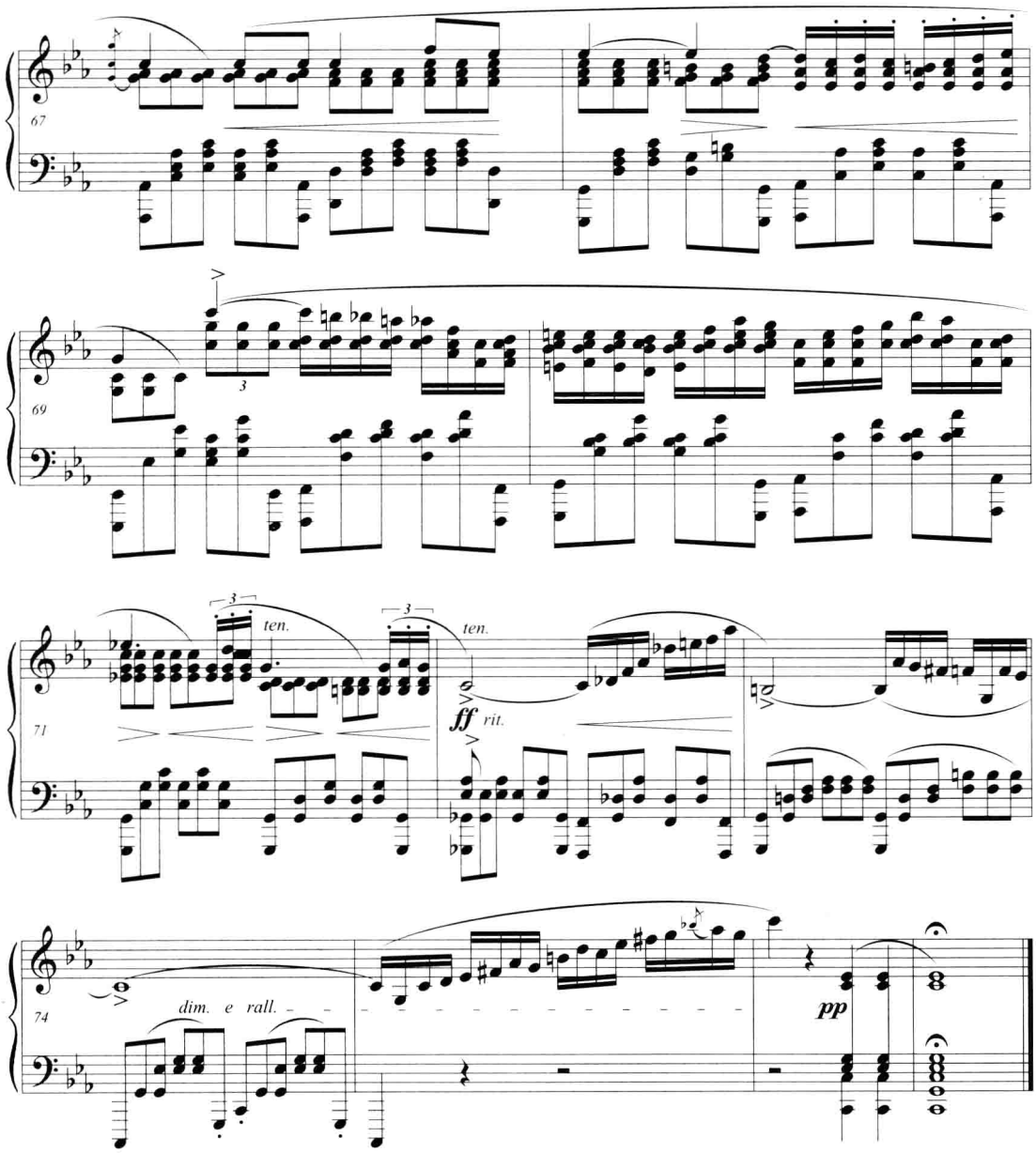



ten.
ten.
Poco più lento
sotto voce
sempre
p
pp
cresc.


40
cresc.
f
cresc.
41
cresc.
cresc.
43
cresc.
cresc.
cresc.
(a tempo)
8va
ff
rit.
ff
3
3
45
tr
tr
47
sempre ff


8va
48
riten.
sfp
accel.
Doppio movimento
49
pp agitato
51
53
55
cresc.


57
59
61
63
7
cresc.
65



参考分析报告

一、分析图式

复三部曲式

一级曲式结构	第一部分			三声中部			再现部		
二级曲式结构	A	B	A	C	D	D	A	B	A
起止小节数	1~8	9~16	17~24	25~32	33~40	41~48	49~56	57~64	65~77
三级曲式结构	a a	b c	a d	e e	f g	f g	a a	b c	a d
小节数	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 9
调式调性	c:^{b}E:g:	^{b}D:c:	^{b}E:c	C:			c:^{b}E:g:	^{b}D:c:	^{b}E:c:

二、分析说明

肖邦的这首夜曲以不同性质的音乐对比结合，肃穆与激动形成强烈对比，主题曲调流露出哀伤情绪和语言化的音调停顿特色。本曲为复三部曲式，中间部分兼有三声中部和插部的特点，其后一部分D乐段及其变奏通过连续模进和三连音织体的贯穿，使乐段规模的音乐延绵不断。再现部延续了中部的激动情绪，保持了中部的三连音节奏，引入和弦式织体，动力化再现。

1. 第一部分(1~24)：单三部曲式，主调c小调。和弦式织体平稳、徐缓，仿佛行进中的葬礼队伍。

1~8小节为A乐段，由4+4两个平行乐句组成，转调乐段，调性布局为c-^{b}E-g。前乐句叹息性的旋律与和弦式织体相结合，收拢于主调；后乐句从^{b}E大调开始，第6小节转入g小调，并在该调完满终止。

9~16小节为B乐段，由4+4两个对比乐句组成，转调乐段。前乐句分为2+2两个乐节，前乐节转入^{b}D大调，新材料发展中保持了A乐段的织体形态；后乐节为下行二度模进，转回主调。后乐句第13小节为新的模进动机，上行三度模进后发展，向^{b}E大调转调开放。

17~24小节是A乐段再现，先在^{b}E大调陈述，第19小节转回主调。后乐句变化较大，其和声恰好构成完整的终止式：^{b1}sII_{6}-D^{4}_{3}/s-s-K^{6}_{4}-D_{7}-t，肯定了主调调性。

2. 三声中部(25~48)：由两个乐段组成，后乐段变奏重复，基本调性为C大调。

25~32小节为C乐段，由4+4两个平行乐句组成。前乐句调性转入同主音大调，与主调形成鲜明对比，音乐突然明亮起来；后乐句是前乐句上行八度模进，和弦式织体与旋律融为一体，与第一部分形成鲜明对比。

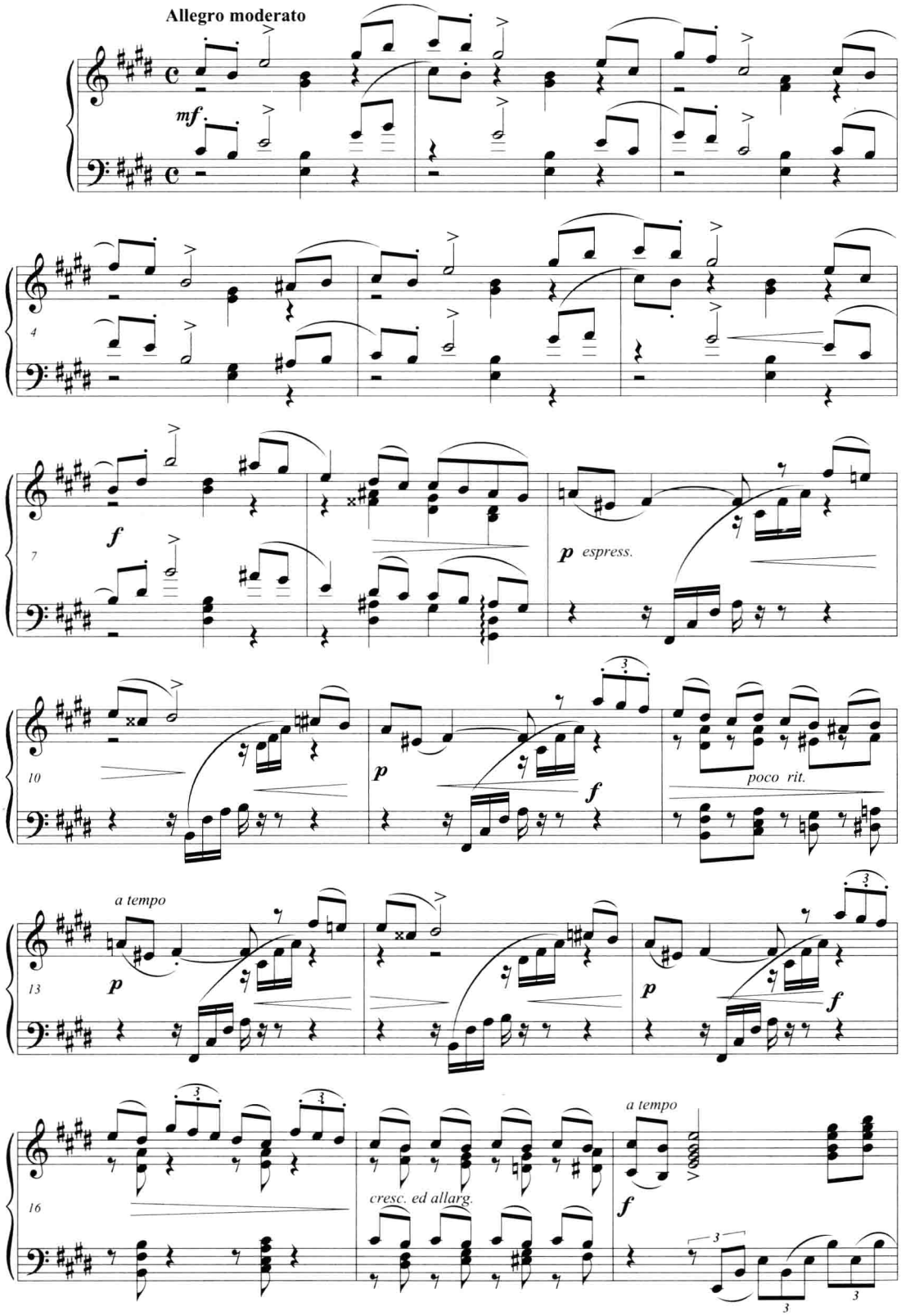
33~40小节是延绵展开的D乐段，前乐句33~34小节的模进动机来自C乐段，上行二度模进，开放于属和弦。后乐句以分裂、新材料引入等手法使紧张度不断增加；第37小节是前乐节的分裂，旋律在属音上时值按2:1:0.5的规律压缩；第39小节引出半音化、三连音的新材料，完满终止于C大调。41~48小节是D乐段的装饰性变奏，以三个八度叠加的三连音级进填充在旋律之间，代替了和弦式织体的平稳进行，紧张而有张力，将音乐情绪逐渐推向高潮。

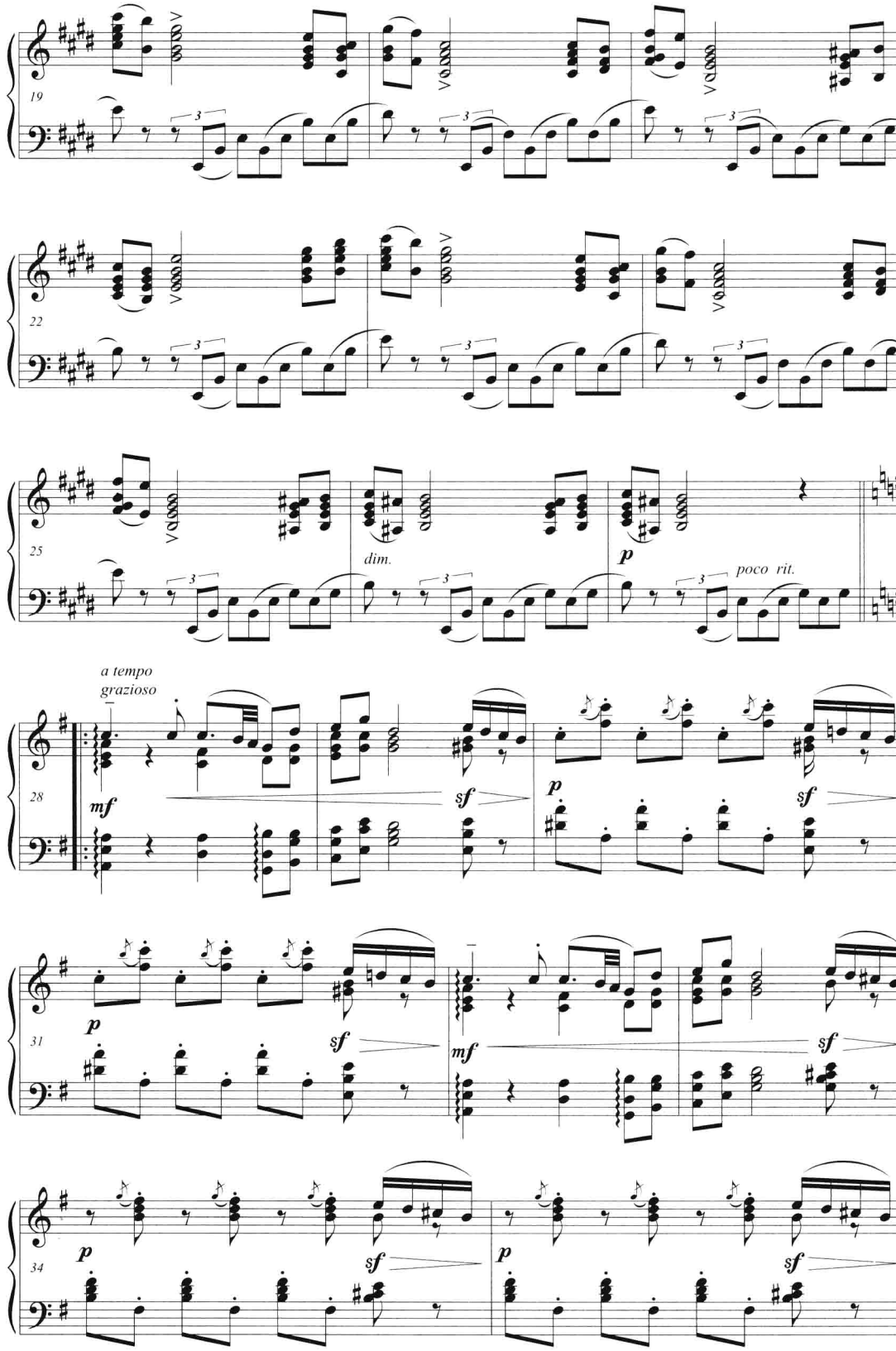
3. 再现部(49~77)：动力化再现，延续着中间部分的激动情绪。再现时，旋律简单再现，动力化主要体现在织体的变化上：中间填充声部因密集的三连音音型使紧张度始终保持，将音乐的情绪绷得很紧；低音部分为音程式分解和弦，与中音部相呼应。最后一个乐句扩展代替尾声，使乐曲获得了稳定的终止效果。

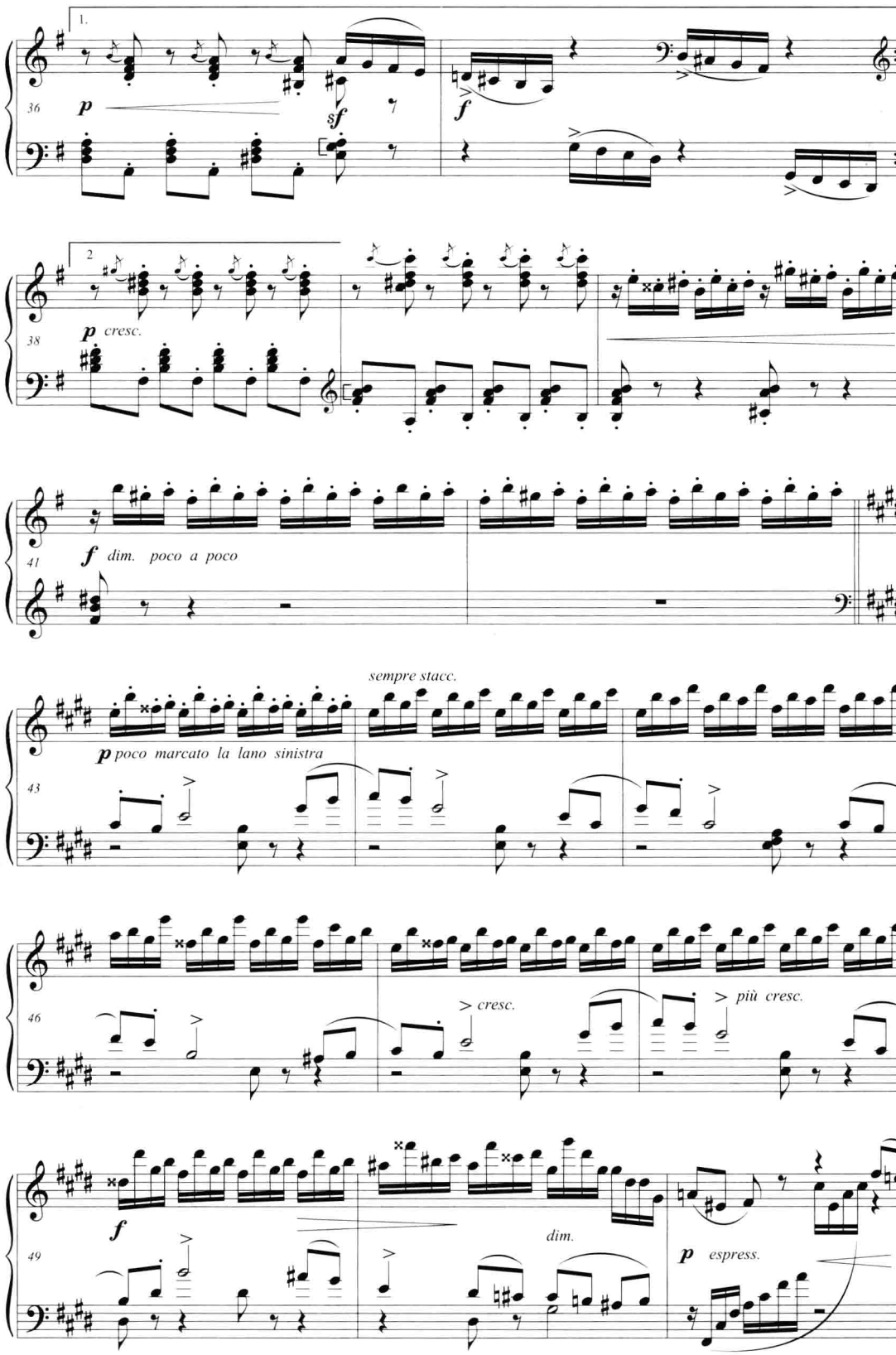
三、分析提示

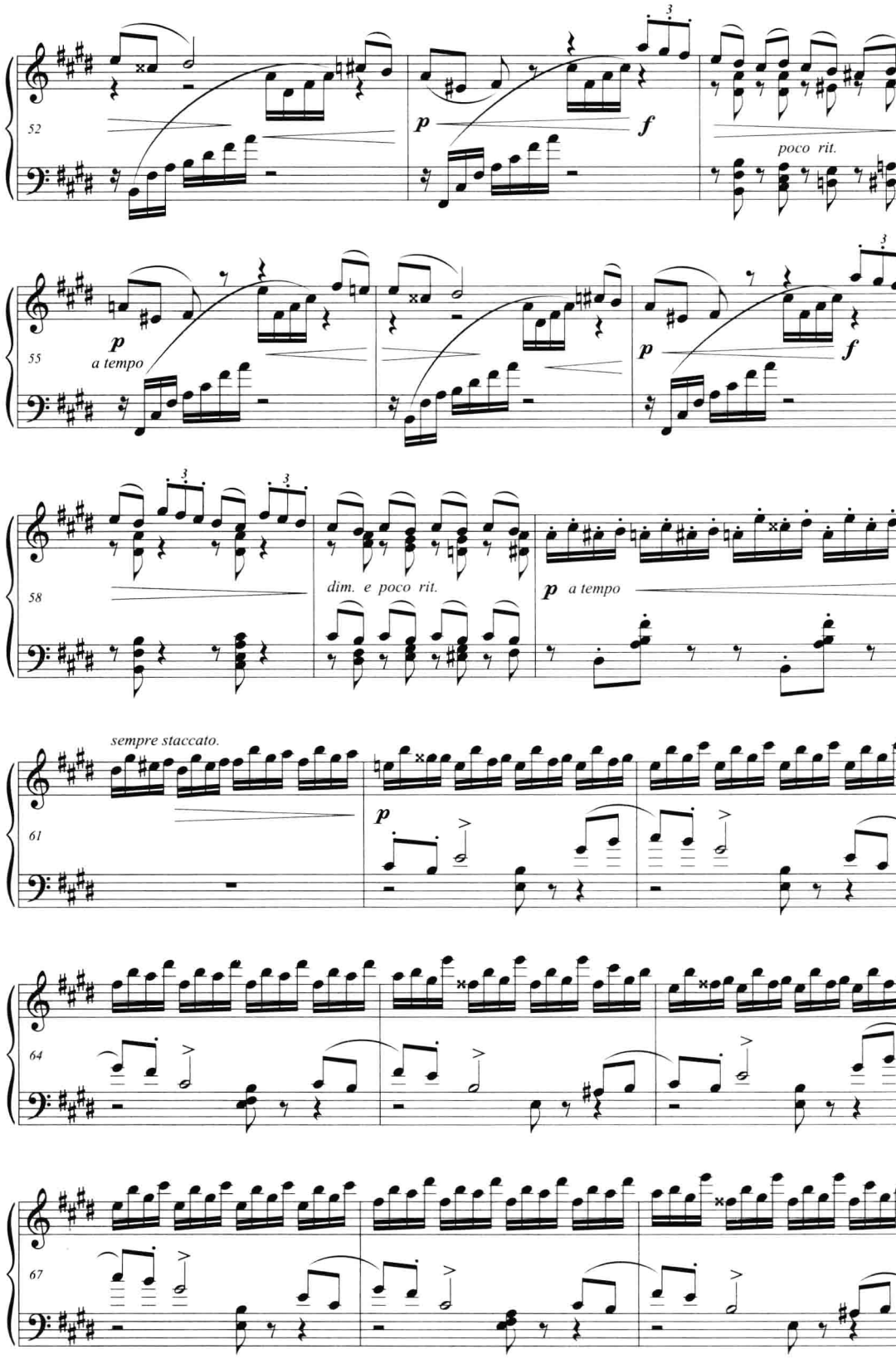
本曲中部兼有三声中部与插部的写作特点，尤其是D乐段的变奏重复，几乎是“面目全非”。分析难点主要在于D乐段变奏(41~48)，半音级进的三连音以八度叠加的织体穿插在旋律之中，使旋律模糊不清，并具有插部特征。作曲家有意将强拍与次强拍的旋律音以独立符尾形式与织体分隔开，起到分析提示作用。分析时，除要注意将这些音分离出来以外，还应注意隐藏在织体中的弱拍旋律音，并将之与D乐段第一次陈述的旋律音一一对应。

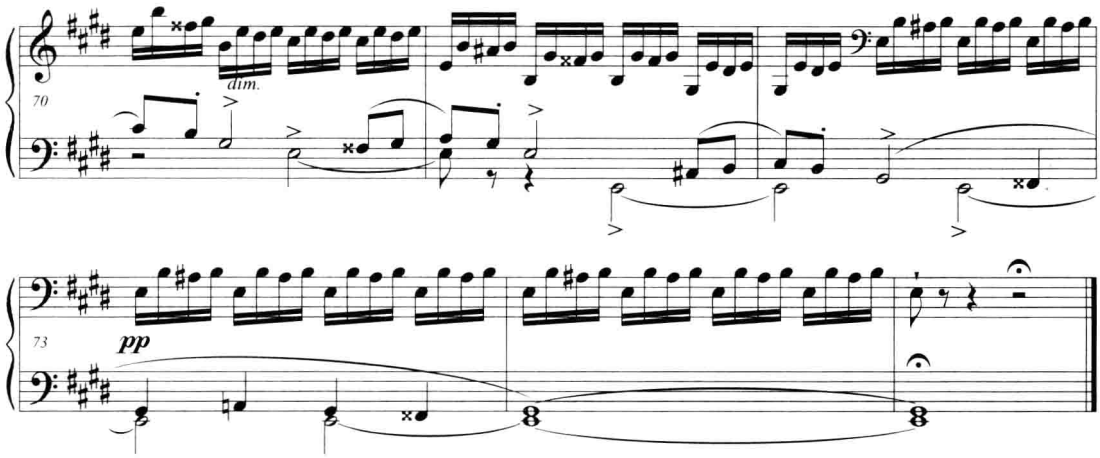
例四　柴科夫斯基《四季》之《十一月——马车上》




19
22
25
dim.
p
poco rit.
a tempo
grazioso
28
mf
sf
p
sf
31
p
sf
mf
sf
34
p
sf
p
sf


1.
36
p
§f
f
2
38
p cresc.
41
f dim. poco a poco
sempre stacc.
43
p poco marcato la lano sinistra
46
cresc.
più cresc.
49
f
dim.
p espress.


52
p
f
poco rit.
55
p
a tempo
p
f
58
dim. e poco rit.
p a tempo
sempre staccato.
61
p
64
67



参考分析报告

一、分析图式

复三部曲式

一级曲式结构	第一部分			三声中部		再现部	
二级曲式结构	A	B	A	C	A	B	A
起止小节数	1~8	9~17	18~27	28~42	43~50	51~61	62~75
三级曲式结构	a a	b b	a a	c c	a a	b b	a a
小节数	4 4	4 5	4 6	4 6(9)	4 4	4 7	4 10
调式调性	E:#g:	E:		G:E:G:D	E:#g:	E:	

二、分析说明

本曲为典型的复三部曲式。第一部分为单三部曲式，三声中部为重复乐段，再现部为简单再现，扩展起到尾声的作用。

1. 第一部分(1~27)：有再现的单三部曲式，对比中段，主调为E大调。

1~8小节为A乐段，由4+4两个平行乐句组成的转调乐段，旋律以俄罗斯五声性音阶为基础，在五音动机基础上发展，高音旋律与中音部八度叠加，第二拍强奏与第三拍和弦形成切分节奏，转调乐段。前乐句分为2+2两个乐汇，低音主持续。后乐句第7小节转入#g小调，并在该调完满终止。

9~17小节为B乐段，由两个双重平行的乐句组成，4+5不对称结构，主调陈述。前乐句9~10小节为对比性新材料，三音动机与分解和弦呼应，11~12小节平行变奏，低音线性级进上行。后乐句扩展一小节，16~17小节低音线性级进上行，弱化了功能作用，开放于属和弦。

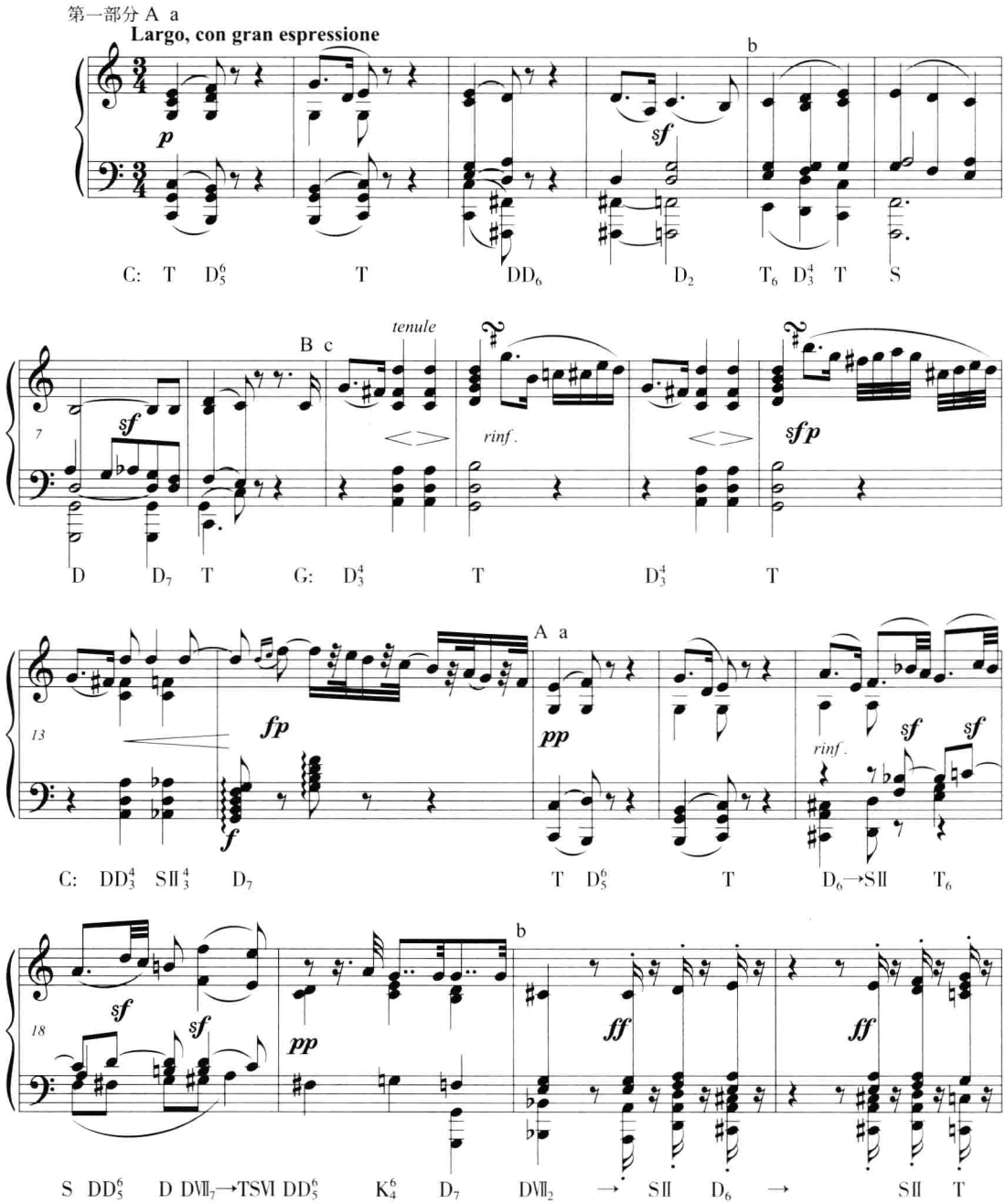
18~27小节是A乐段的简单再现。再现时织体引入三连音节奏的分解和弦，高音旋律用和弦加厚。

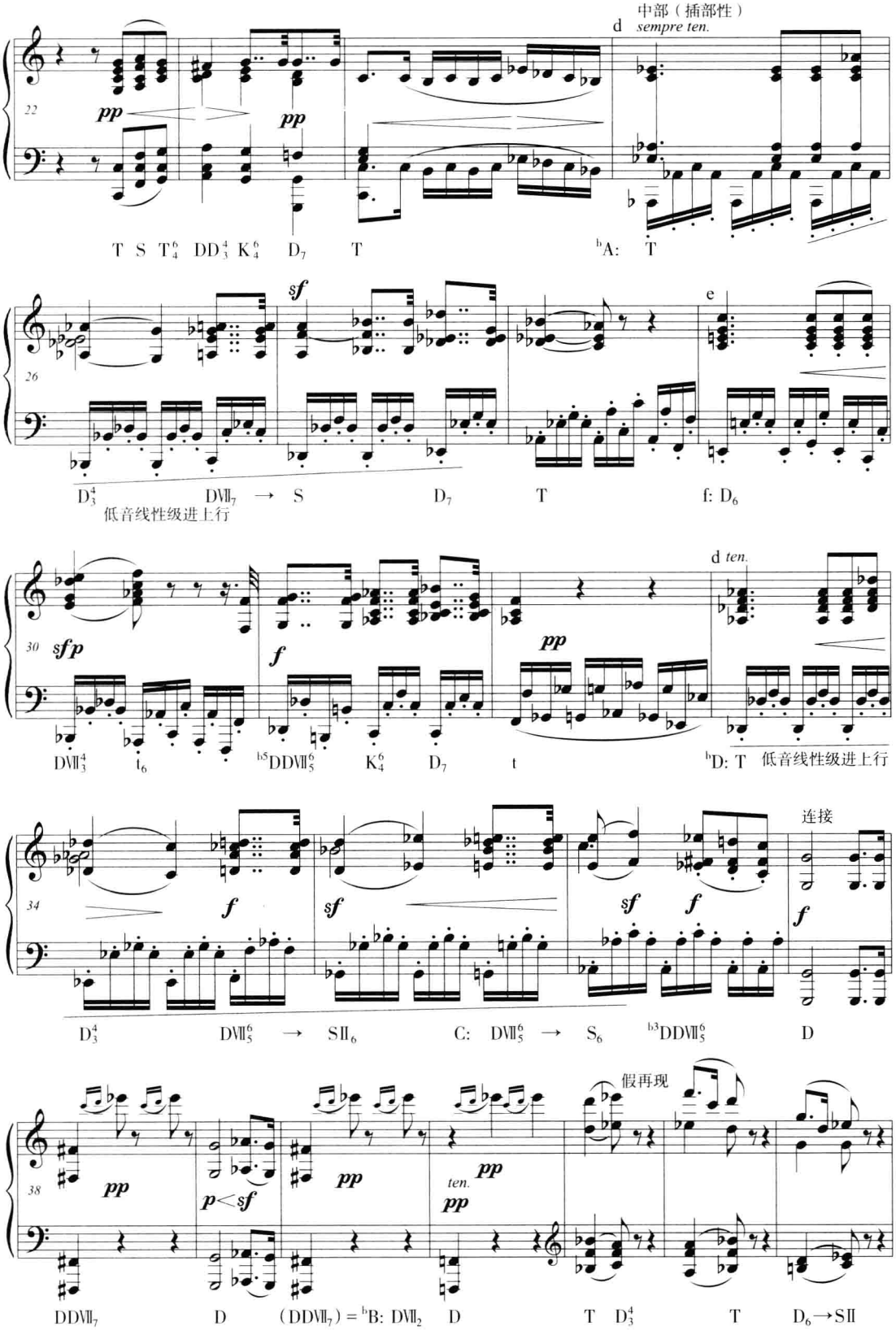
2. 三声中部(28~42)：变奏重复的开放性乐段，由两个乐句组成，转入G大调。每个乐句又包含两个音乐形象对比鲜明的乐节，前乐节歌唱性，后乐节跳跃性。前乐句形成G-E

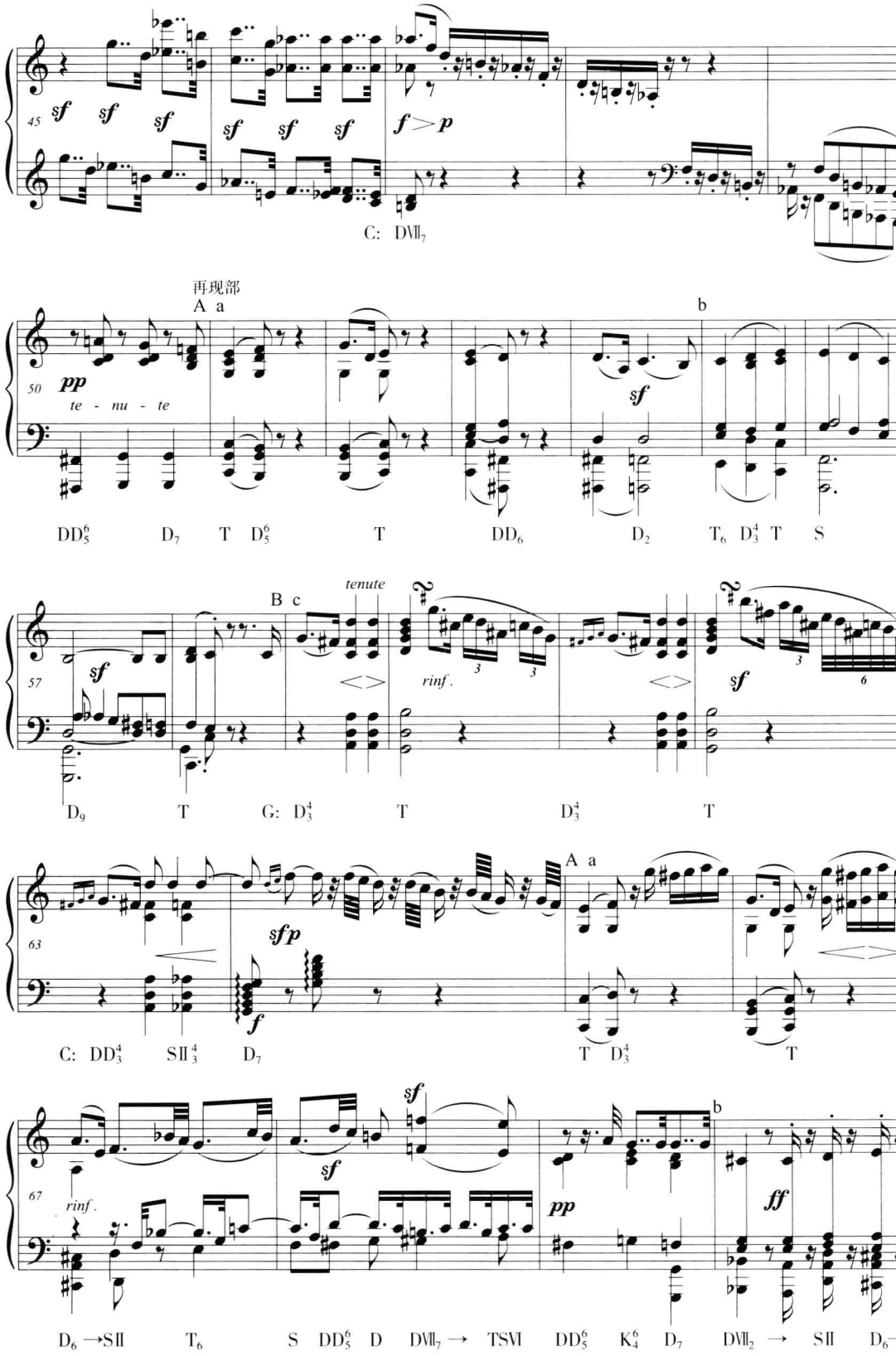
的调性布局，不完满终止于E大调；后乐句形成G-D调性布局，38~42小节的扩展为再现部属准备性质的连接段。

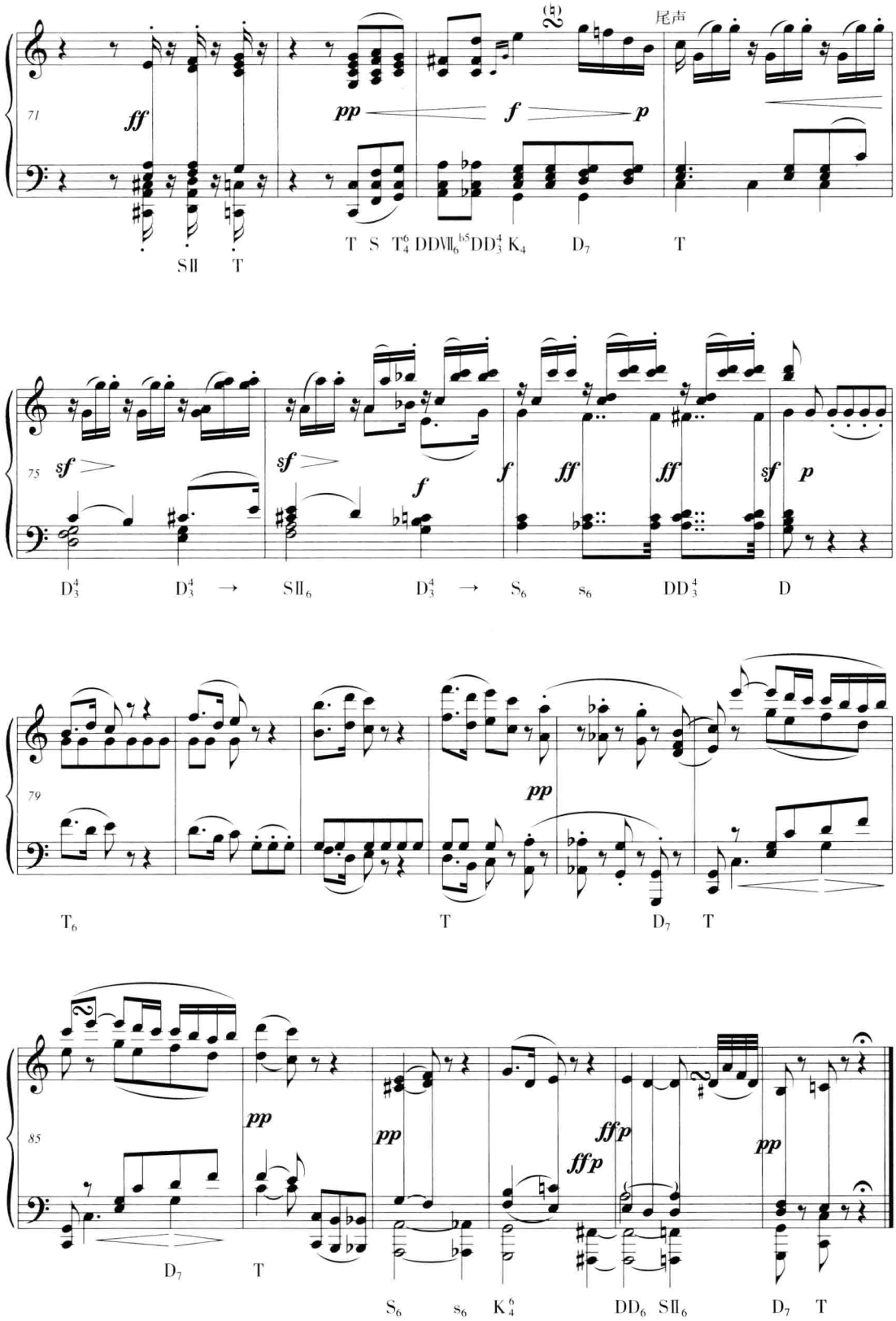
3. 再现部(43~75)：简单再现，再现时旋律移至中音部。60~61小节增加了两小节的连接，引出A乐段最后一次再现；第62小节至结束保持中音部旋律，低音主持续；70~75小节的扩展起到尾声作用。

例五　贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第二乐章(含乐谱分析)




中部（插部性）
d
sempre ten.
22
pp
pp
T S T$_4^6$ DD$_3^4$ K$_4^6$ D$_7$ T
^{b}A: T
26
sf
e
D$_3^4$ DVII$_7$ → S D$_7$ T f: D$_6$
低音线性级进上行
30
sfp
f
pp
d ten.
DVII$_3^4$ t$_6$ ^{b5}DDVII$_5^6$ K$_4^6$ D$_7$ t ^{b}D: T 低音线性级进上行
34
f
sf
sf
f
f
连接
D$_3^4$ DVII$_5^6$ → SII$_6$ C: DVII$_5^6$ → S$_6$ ^{b3}DDVII$_5^6$ D
38
pp
p<sf
pp
ten.
pp
pp
假再现
DDVII$_7$ D (DDVII$_7$) = ^{b}B: DVII$_2$ D T D$_3^4$ T D$_6$→SII


45
sf sf sf sf sf sf f > p
C: DVII7
再现部
A a
50
pp
te - nu - te
b
sf
DD6 5 D7 T D6 5 T DD6 D2 T6 D4 3 T S
B c
tenute
57
sf
rinf.
sf
D9 T G: D4 3 T D4 3 T
A a
63
sfp
f
C: DD4 3 SII4 3 D7 T D4 3 T
67
sf
sf
rinf.
pp
b
ff
D6 → SII T6 S DD6 5 D DVII7 → TSVI DD6 5 K6 4 D7 DVII2 → SII D6 →


尾声
71
ff
pp
f
p
SII T T S T$_4^6$ DDVII$_6^{b5}$ DD$_3^4$ K$_4$ D$_7$ T
75
sf
sf
f
f
ff
ff
sf
p
D$_3^4$ D$_3^4$ → SII$_6$ D$_3^4$ → S$_6$ s$_6$ DD$_3^4$ D
79
pp
T$_6$ T D$_7$ T
85
pp
pp
ffp
ffp
pp
D$_7$ T S$_6$ s$_6$ K$_4^6$ DD$_6$ SII$_6$ D$_7$ T

参考分析报告

一、分析图式

复三部曲式

一级曲式结构	第一部分	中部	假再现	再现部	尾声
起止小节数	1~24	25~41	42~50	51~74	75~90
二级曲式结构	A B A	插部		A B A	
三级曲式结构	a b c a b	d e d 连接	a	a b c a b	
小节数	4 4 6 5 5	4 4 4 5	9	4 4 6 5 5	16
调式调性	C: G: C:	^{b}A:f:^{b}D:	^{b}B:	C: G: C:	

二、分析说明

本曲虽然属于复三部曲式，但没有按照典型复三部曲式的结构特征发展，两端是典型的单三部曲式，而中间部分则以连贯、不可分割的方式展开，用插部代替了常见的三声中部，使中部作为两端部分音乐连贯发展过程中密切联系的中间层次，并于中部与再现部之间插入了短小的假再现。

1. 第一部分(1~24)：有再现的单三部曲式，中间部分为三个乐节组成的一句式乐段，再现时乐段中每个乐句扩展一小节。

1~8小节为A乐段，由4+4两个对比性乐句组成，单一调性，主调C大调。前乐句分为2+2两个乐节，后乐节是前乐节的倒影、模进变奏，开放于属和弦；后乐句第5小节为三音动机，第6小节倒影重复，完满终止。

9~14小节为一个乐句组成的B乐段，转入G大调。根据材料的平行关系，B乐段可分为2+2+2三个乐节，9~10小节为主题动机，变奏两次。13~14小节经C大调DD^{4}_{3}-sⅡ$^{4}_{3}$-D_{7}为A乐段的再现作准备。

15~24小节是A乐段的简单再现，再现时，乐段中每个乐句扩展一小节。

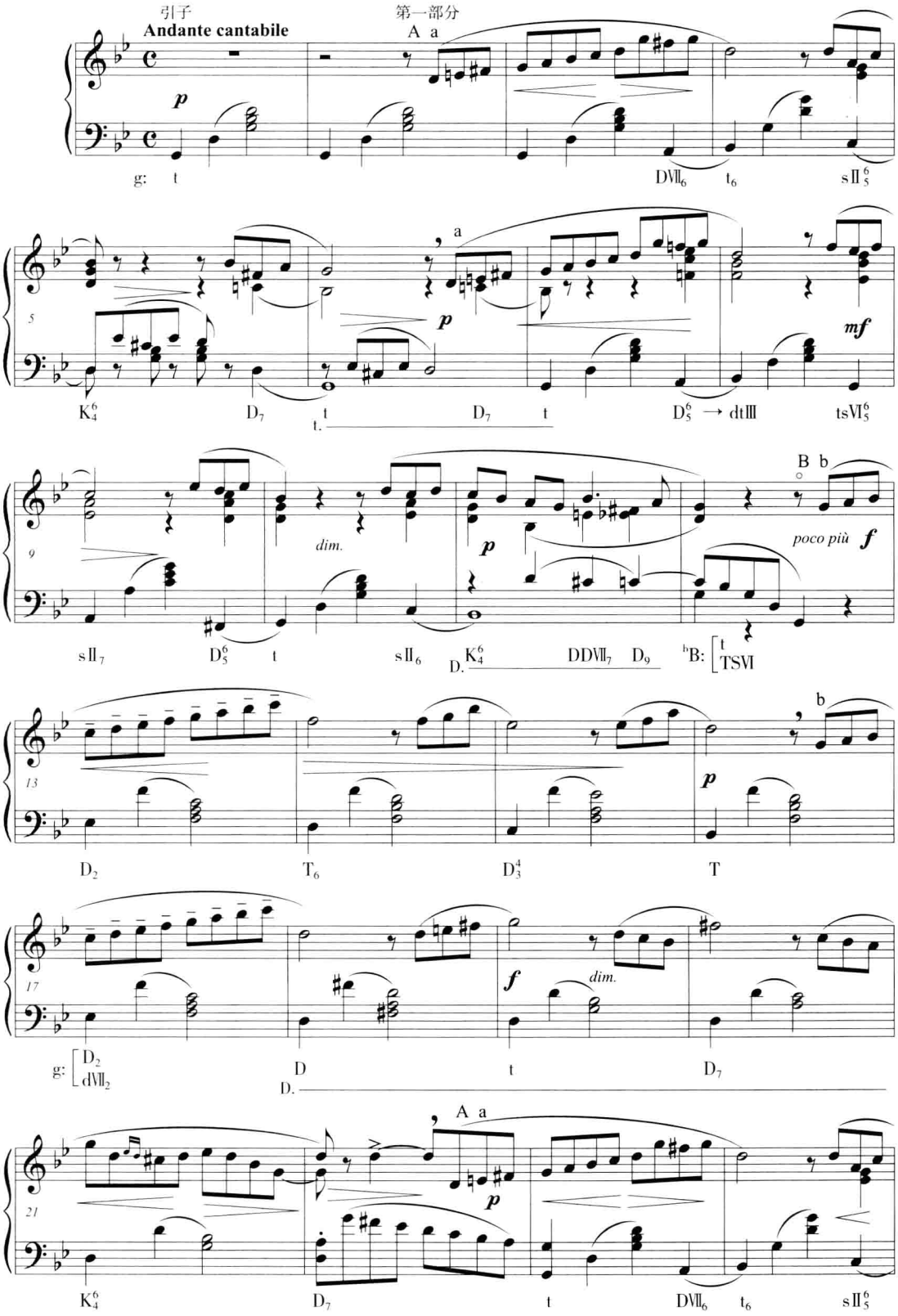
2. 中部(25~41)：以中间插部代替三声中部，增强了音乐的推动力和动荡感；三个乐句结构清晰，却没有统一的调性中心，强化了结构内部的融合性。第一句^{b}A大调，旋律以歌唱性的新材料发展，织体十六分音符的音型使音乐富有流动性，低音线性级进上行，完满终止。第二句转入f小调，分为2+2两个乐节，并在该调完满终止。第三句为第一句模进再现，转入^{b}D大调，开放于属和弦。37~41小节是新材料构成的短小连接。

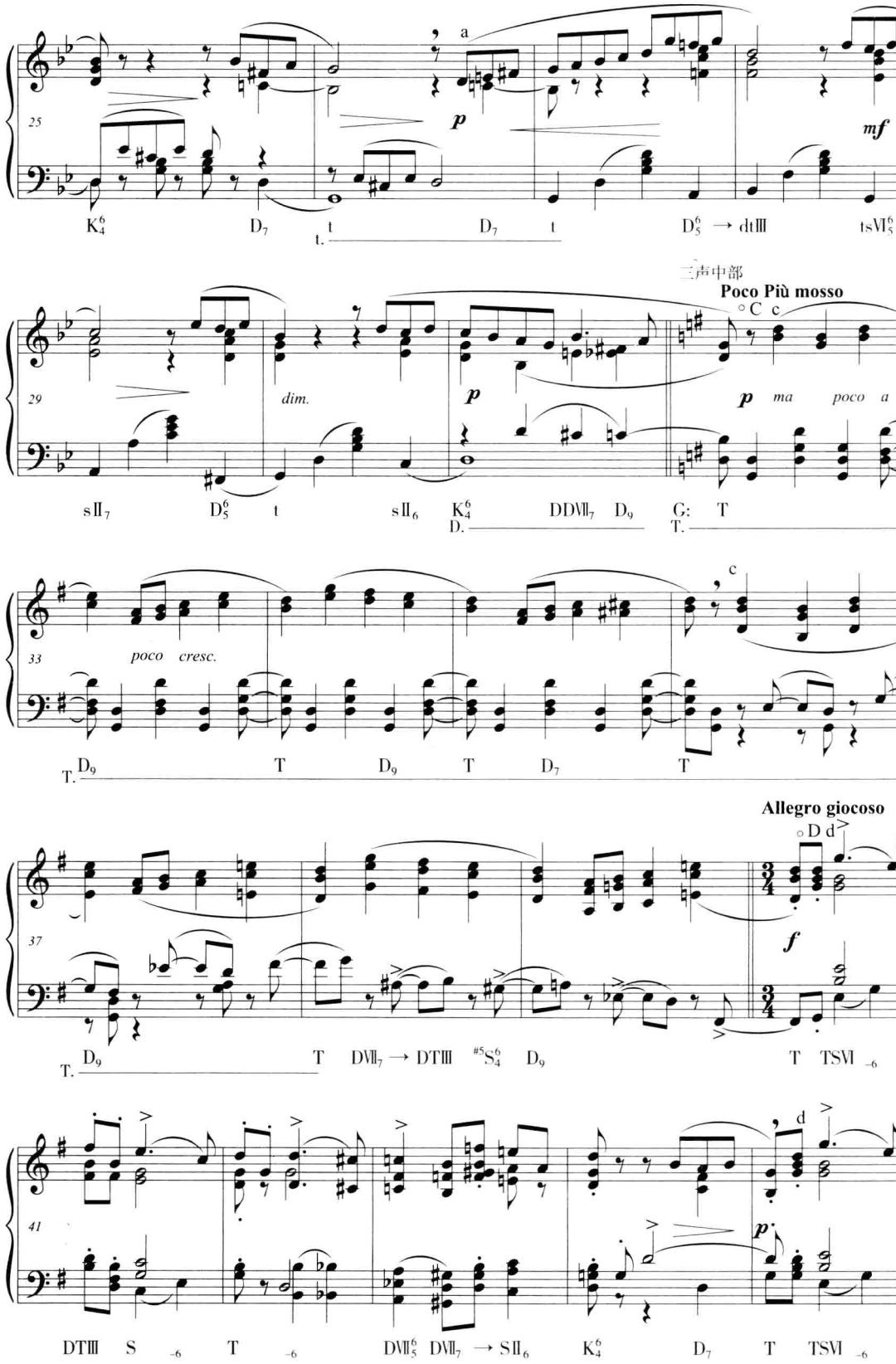
3. 假再现(42~50)：并没有完整再现开始的乐段，只在高音区以明亮的色彩再现了主题动机，然后展衍发展，起到连接过渡的作用，以此模糊了中部与再现部的界限。

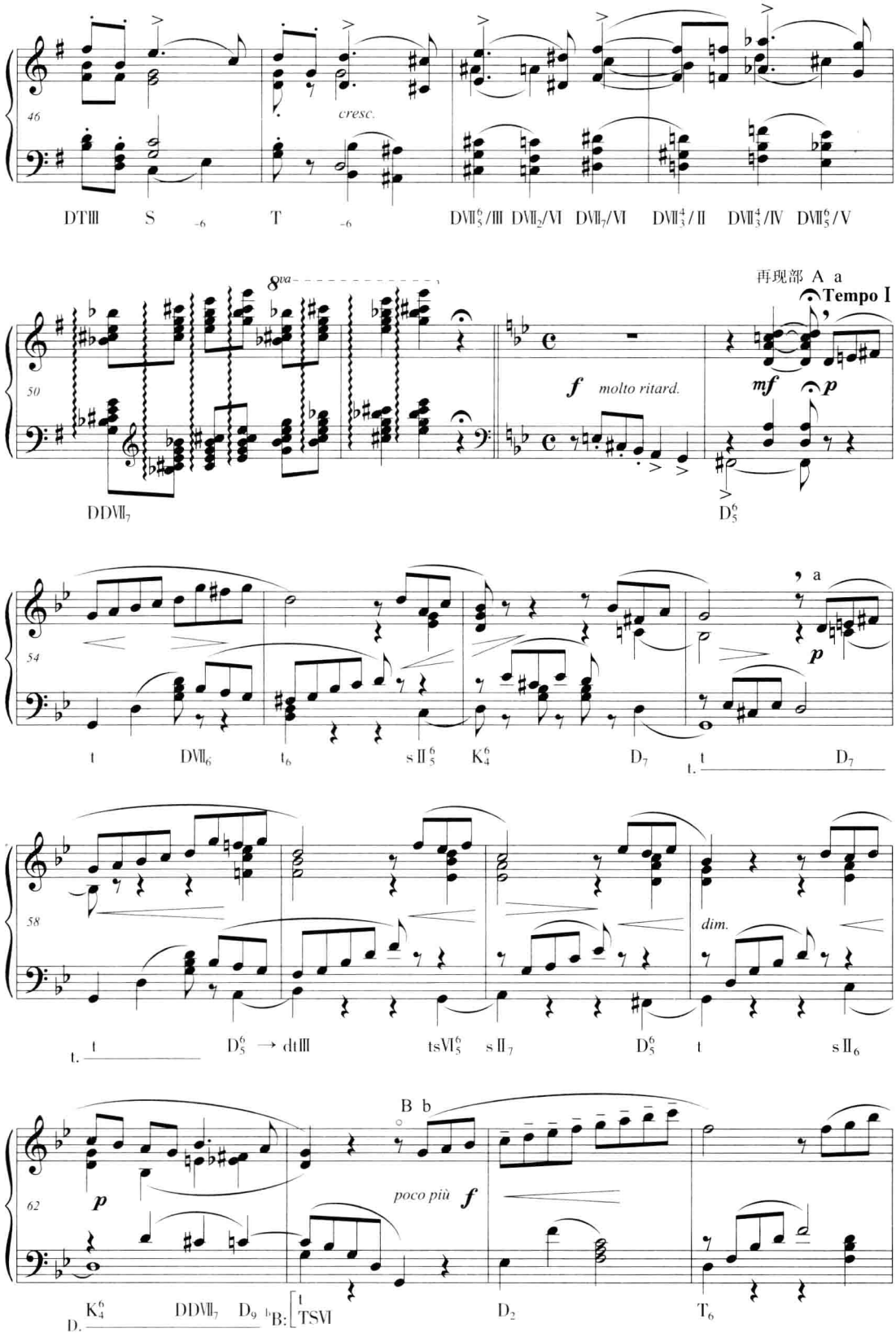
4. 再现部(51~74)：回到主调，装饰性变奏的简单再现。

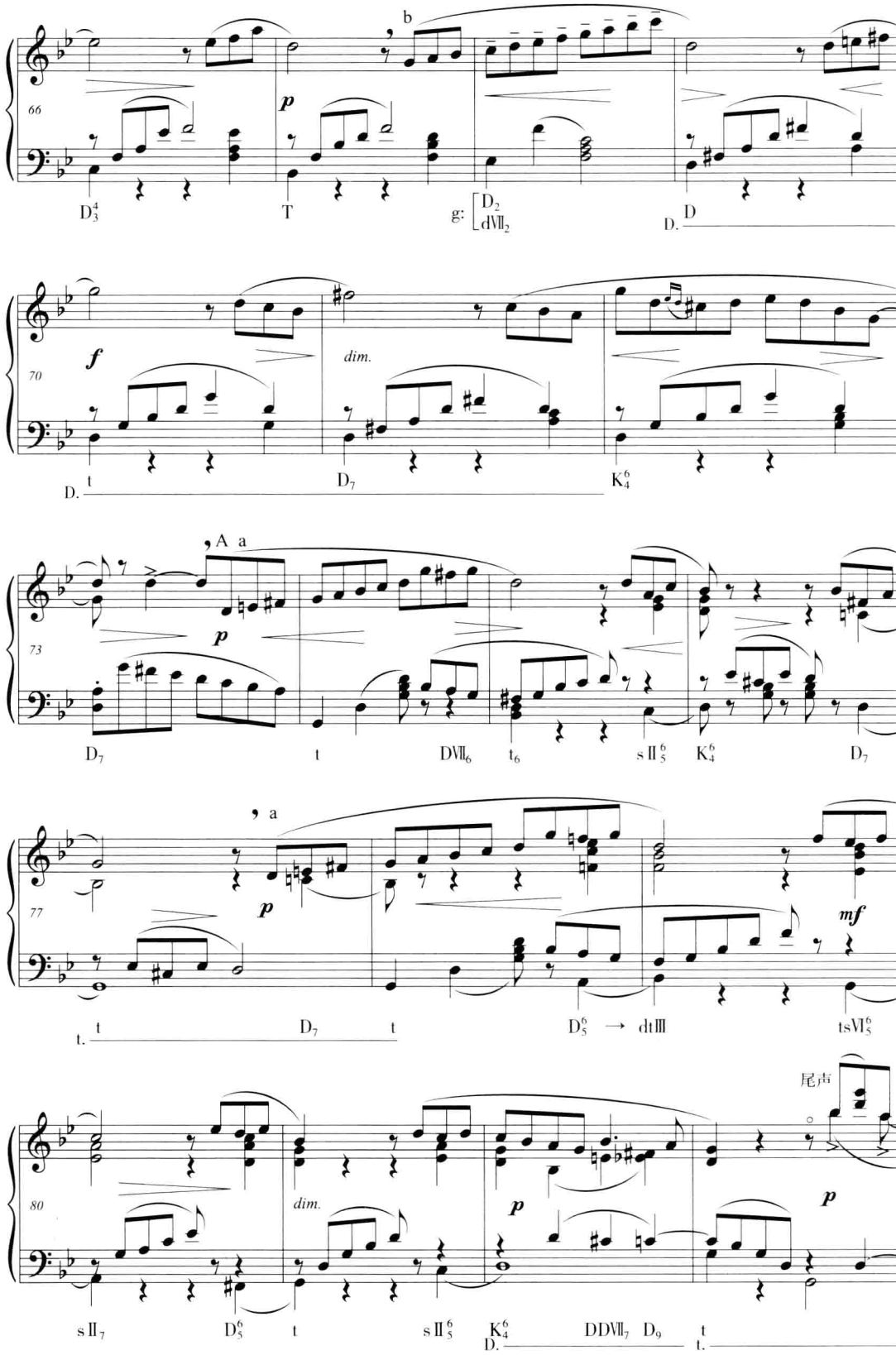
5. 尾声(75~90)：以第一部分材料为主，但内声部运用插部材料，起到综合再现的效果。80~82小节中音声部属持续音，第84小节完满的完全终止后，又出现两次补充终止，最后四小节对开始部分主题回顾，增强了整体回归感，并在强烈的强弱对比中结束。

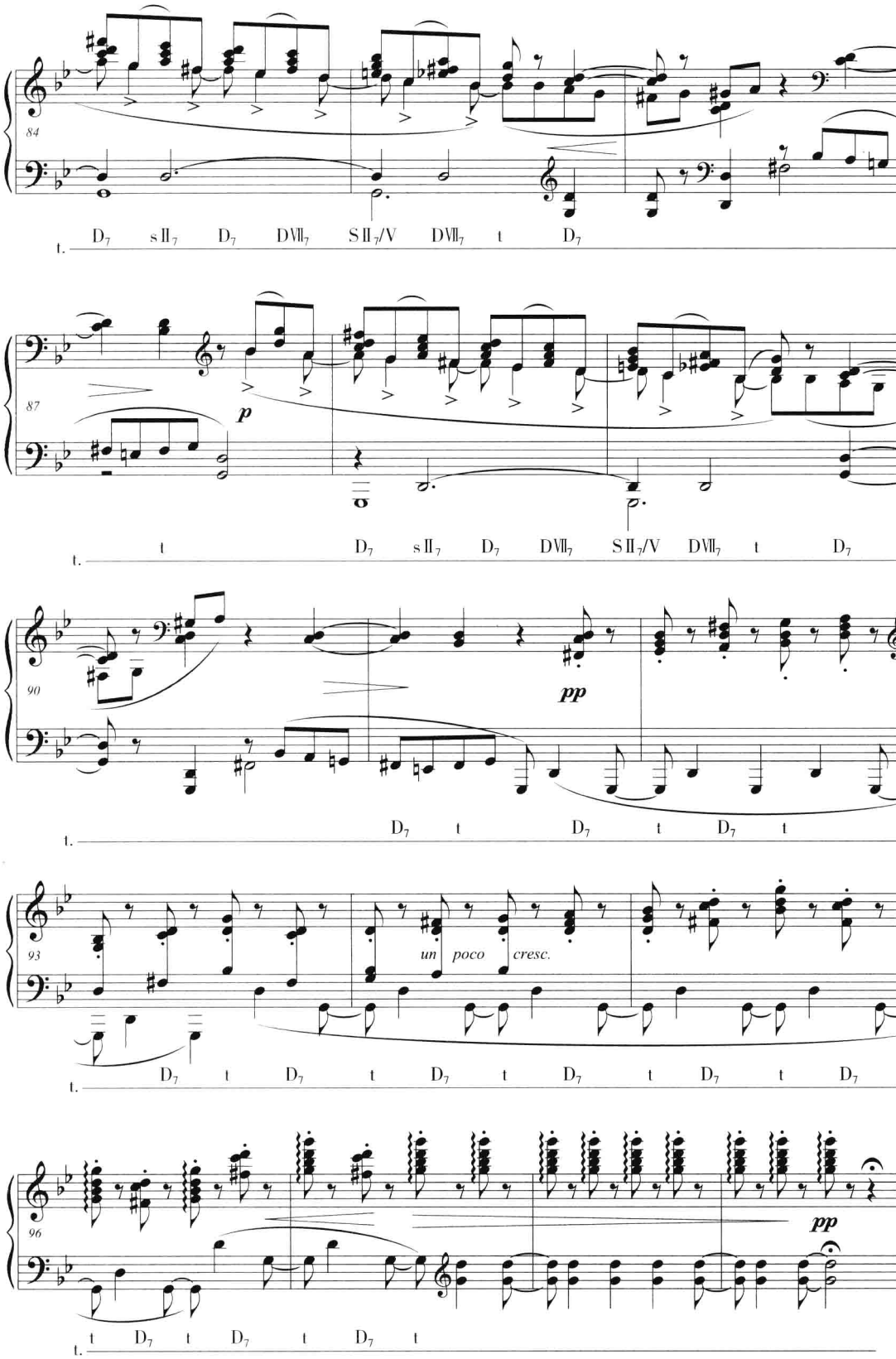
例六　柴科夫斯基《四季》之《六月——船歌》(含乐谱分析)




25
a
p
mf
K$_4^6$ D$_7$ t D$_7$ t D$_5^6$ → dtIII tsVI$_5^6$
t.
三声中部
Poco Più mosso
C c
29
dim.
p
p ma poco a
sII$_7$ D$_5^6$ t sII$_6$ K$_4^6$ DDVII$_7$ D$_9$ G: T
D.
T.
33
poco cresc.
c
T. D$_9$ T D$_9$ T D$_7$ T
Allegro giocoso
D d
37
f
T. D$_9$ T DVII$_7$ → DTIII #5S$_4^6$ D$_9$ T TSVI$_{-6}$
41
d
p
DTIII S$_{-6}$ T$_{-6}$ DVII$_5^6$ DVII$_7$ → SII$_6$ K$_4^6$ D$_7$ T TSVI$_{-6}$


46
cresc.
DTIII S T DVII$^6_5$/III DVII$_2$/VI DVII$_7$/VI DVII$^4_3$/II DVII$^4_3$/IV DVII$^6_5$/V
50
8va
再现部 A a
Tempo I
f molto ritard.
mf p
DDVII$_7$ D$^6_5$
54
a
p
t DVII$_6$ t$_6$ sII$^6_5$ K$^6_4$ D$_7$ t. t D$_7$
58
dim.
t. t D$^6_5$ → dtIII tsVI$^6_5$ sII$_7$ D$^6_5$ t sII$_6$
62
B b
p
poco più f
D. K$^6_4$ DDVII$_7$ D$_9$ ♭B: t TSVI D$_2$ T$_6$


66
b
p
D$_3^4$
T
g: D$_2$
dVII$_2$
D
D.
70
f
dim.
t
D$_7$
K$_4^6$
D.
73
A a
p
D$_7$
t
DVII$_6$
t$_6$
sII$_5^6$
K$_4^6$
D$_7$
77
a
p
mf
t.
t
D$_7$
t
D$_5^6$ → dtIII
tsVI$_5^6$
80
dim.
p
p
尾声
sII$_7$
D$_5^6$
t
sII$_5^6$
K$_4^6$
DDVII$_7$
D$_9$
t
D.
t.


84
t. D7 sII7 D7 DVII7 SII7/V DVII7 t D7
87
p
t. t D7 sII7 D7 DVII7 SII7/V DVII7 t D7
90
pp
t. D7 t D7 t D7 t
93
un poco cresc.
t. D7 t D7 t D7 t D7 t D7 t D7
96
pp
t. t D7 t D7 t D7 t

参考分析报告

一、分析图式

复三部曲式

一级曲式结构	引子	第一部分	三声中部	再现部	尾声
起止小节数	1~2	3~31	32~53	54~83	84~99
二级曲式结构		A B A C D 连接 A B A			
三级曲式结构		a a b b a a c c d d		a a b b a a	
小节数	2	4 6 4 6 4 5 4 4 5 7 2		4 6 4 6 4 6	16
调式调性	g:	^{b}B:g:	G:	g:	^{b}B:g:

二、分析说明

本曲为复三部曲式。三声中部为没有再现的单二部曲式，后乐段和声具有展开性。

1. 引子(1~2)：以平稳的分解和弦，揭示了主题的织体形态。

2. 第一部分(3~31)：单三部曲式，主调为g小调，织体以分解和弦为基础，描绘了微波荡漾的湖面及小船均匀划行的节奏。中段的素材选自A乐段，并保留了A乐段的句式结构。

3~12小节为A乐段，由两个同头异尾的平行乐句组成，4+6不对称结构。前乐句分为2+2两个乐节，前乐节旋律平稳上行，后乐节分裂、模进。后乐句从平行旋律开始，第8小节短暂向^{b}B大调离调，主调收拢。

13~22小节为B乐段，发展中段，由A乐段材料升高四度后变化模进而形成两个平行乐句，4+6不对称结构，转调乐段。前乐句转入^{b}B大调，旋律逐渐明朗，低音线性级进下行；后乐句平行发展后，转入主调属持续。

23~31小节是A乐段简单再现，缩减1小节，侵入终止进入中部。

3. 三声中部(32~53)：转入同主音大调(G大调)，速度突然加快，后乐段副属七和弦的连续进行及导七和弦连续转位具有展开性特征。

32~39小节为C乐段，由4+4两个平行乐句组成，音乐形象突然活跃。前乐句动机化旋律三度叠加，织体以对位的切分节奏与之配合，低音主和弦持续。后乐句以八度叠加的形式强化旋律效果，低音打破了静止的和弦式织体，更富有动感，开放结束。

40~53小节为D乐段，由两个平行乐句组成。旋律出现了新的俄罗斯民歌音调，与前两个主题形成了强烈的对比，粗犷、豪放。前乐句在G大调上收拢，后乐句48~49小节和声进行是：DVII^{6}_{5}/Ⅲ－DVII_{2}/Ⅵ－DVII_{7}/Ⅵ－DVII^{4}_{3}/Ⅱ－DVII^{4}_{3}/Ⅳ－DVII^{6}_{5}/Ⅴ，50~51小节为g小调DDVII_{7}连续转位，一系列副属导七和弦不解决与减导七和弦的连续转位，产生强烈的调性游离感，具有插部的特征。52~53小节转回到g小调的属功能，为再现部分进行属准备。

4. 再现部(54~83):简单再现,中音区增加了陪衬的复调声部,使音乐更具流动性。

5. 尾声(84~99):综合了全曲的各种音乐素材。84~87小节,以三声中部的材料发展,级进下行;88~91小节模进平行;低音部再现了中部的切分节奏,主持续贯穿至结束。

第七节　曲目分析提示(14首)

1. 德沃夏克《幽默曲》Op.101 No.7

分析提示:三声中部的复三部曲式。中部为开放性乐段变奏一次,再现部为缩减再现。

2. 勃拉姆斯《匈牙利舞曲》No.5

分析提示:三声中部的复三部曲式。第一部分和中部均为没有再现的单二部曲式,再现时各乐段省略反复。

3. 柴科夫斯基《一月——炉边》

分析提示:三声中部的复三部曲式,各部分均为有再现的单三部曲式。

4. 柴科夫斯基《二月——狂欢节》

分析提示:三声中部的复三部曲式。第一部分为结构庞大的单三部曲式,其第一个乐段为扩展的前后片结构,第二个乐段为扩展的三片式结构,原样再现;中部为单二部曲式,前乐段为三句式结构,后乐段为五句式结构;再现部缩减再现,只再现了第一部分的第一个乐段。

5. 柴科夫斯基《五月——清静之夜》

分析提示:三声中部的复三部曲式。第一部分为有再现的单二部曲式;中部为有再现的单三部曲式,其中段具有插部性;再现部简单再现。

6. 柴科夫斯基《八月——收获》

分析提示:三声中部的复三部曲式。第一部分为有再现的单三部曲式,其第一个乐段为六句式结构,第二个乐段为展开性结构,缩减再现;中部为有再现的单三部曲式,中段具有插部性;再现部简单再现。

7. 柴科夫斯基《G大调钢琴奏鸣曲》Op.37第二乐章

分析提示:三声中部的复三部曲式。第一部分为有再现的单三部曲式,中部为乐段变奏,再现部简单再现。

8. 贝多芬《第四钢琴奏鸣曲》Op.7第三乐章

分析提示:三声中部的复三部曲式。第一部分为有再现的单三部曲式,小再现时剧烈扩展;中部为有再现的单三部曲式;再现部通过"D.C.al Fine."省略标记原样再现。

9. 贝多芬《第一钢琴奏鸣曲》Op.2 No.1第三乐章

分析提示:三声中部的复三部曲式。

10. 贝多芬《第九钢琴奏鸣曲》Op.14 No.1第三乐章

分析提示：三声中部的复三部曲式。第一部分为有再现的单三部曲式；中部是典型的三声中部写法，声部数量始终不超过三声部；再现部通过“D.C.al Fine.”省略标记原样再现。

11. 肖邦《#F大调夜曲》Op.15 No.2

分析提示：兼具复三部曲式与复二部曲式的结构特征。第一部分为没有再现的单二部曲式，前乐段为复乐段；中部为复乐段，后乐句剧烈扩展；再现部分为缩减再现，只再现了开始复乐段的前两句。

12. 肖邦《#c小调夜曲》Op.27 No.1

分析提示：中部为插部的复三部曲式。第一部分为有再现的单三部曲式（1~28）；中部为插部性（29~83）；再现部为缩减再现，只再现一个乐段。

13. 莫扎特《C大调钢琴奏鸣曲》K.545第二乐章

分析提示：复二部曲式，由两个单二部曲式组成，结构图示为“ABB_1A”。

14. 肖邦《bE大调华丽大圆舞曲》Op.18

分析提示：复杂化复三部曲式。第一部分和再现部为有再现的单三部曲式；三声中部由两个有再现的单三部曲式和一个乐段组成，本身就达到复三部曲式结构规模。

第六章

变奏曲式

变奏是音乐发展的主要陈述方式之一，从乐汇、乐节、乐句等曲式内部结构到乐段、单二部曲式甚至更复杂的大型音乐结构都可以通过变奏手法发展乐思。当相对独立的曲式结构以变奏手法组合成更高一级的曲式结构时，称为“变奏曲式”。

变奏曲式由主题的首次陈述和一系列变奏组成。首次完整陈述的音乐片段称为变奏主题，乐谱中常标记为“Tema”“Theme”或“主题”；每个主题依次形成的变奏分别称为变奏一、变奏二、变奏三等等，乐谱中也可能标记为“Var.Ⅰ、Var.Ⅱ、Var.Ⅲ”等（Var.为Variation的缩写）。其结构图式为：$A+A_1+A_2+A_3+A_4$……

根据变奏方式和不同历史时期所形成的风格差异，变奏曲式可以分为固定低音音型变奏、固定低音旋律变奏、装饰性变奏、自由变奏等类型。

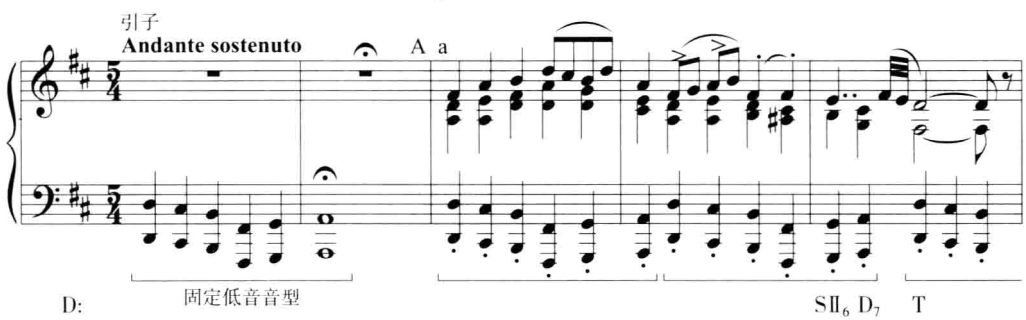
在音乐作品中，变奏曲式大多兼有曲式结构与音乐体裁的双重意义。作为独立的曲式结构，曲式特征可能在标题中显示出来，如周广仁《陕北民歌主题变奏曲》；可能另取其名，如储望华钢琴改编曲《二泉映月》。变奏曲式也可能作为大型套曲的独立乐章，如莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.331第一乐章等。

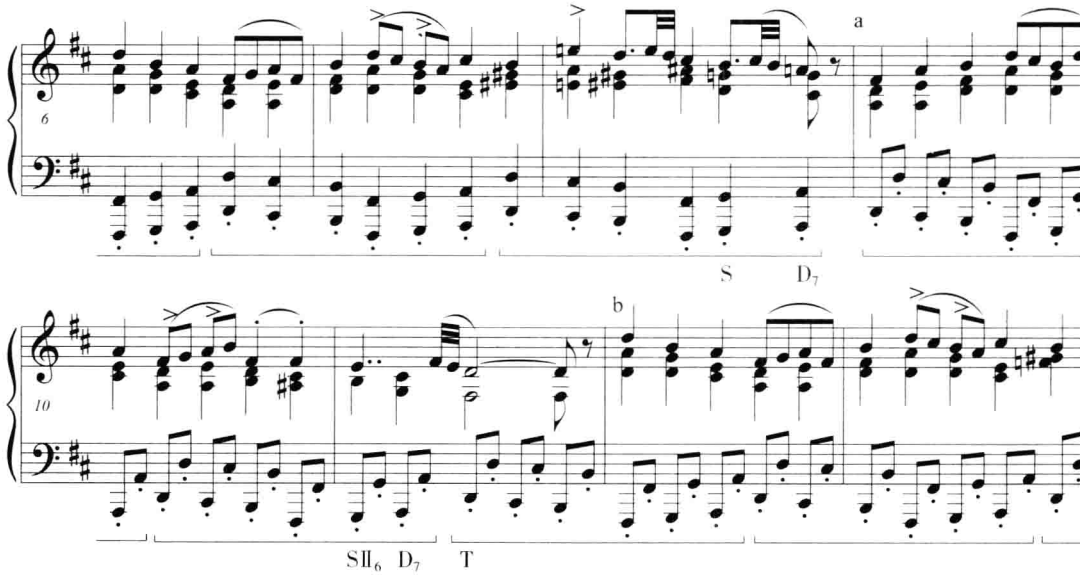
第一节　固定低音变奏

一、固定低音音型变奏

固定低音音型变奏也称“固定动机变奏”，通常是一个长度约1~2小节，短小的、不具备完整主题的旋律性音型在低音部不断重复。该低音音型本身没有独立的曲式特征，不能完整地反映乐句的终止式，而上方旋律则按自身规律发展，不受短小音型的制约，和织体一起对曲式构成起着主要作用。

例6-1：阿连斯基《固定低音变奏曲》Op.5 No.5 1~13小节





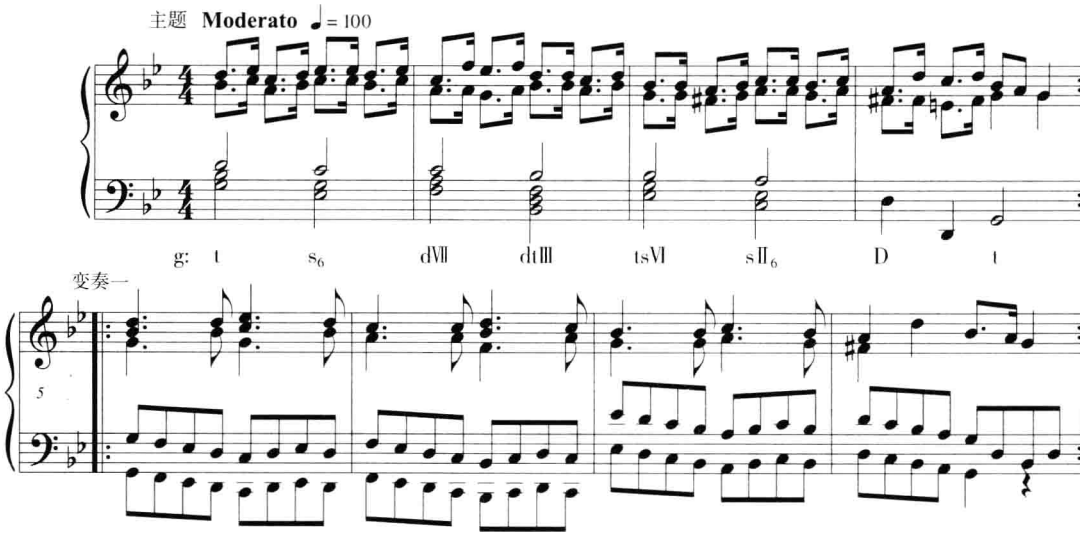
本曲是单三部曲式，本例选自其复乐段结构的呈示段，属于固定低音音型变奏。1~2小节的引子呈示了六音动机的变奏主题，其变奏对曲式构成几乎没有影响。

二、固定低音旋律变奏

固定低音旋律变奏与固定低音音型变奏的差别仅在于主题的长度与结构特点上。固定低音旋律一般不短于乐句规模，比固定低音音型变奏更富有旋律感，主题形象更完整，有较明确的终止式，结束在主和弦或属和弦上。因其结构已经符合乐句规模，所以高音旋律与固定低音旋律的结构划分大多一致。

固定低音旋律变奏在音乐作品中主要以帕萨卡里亚（Passacaglia）和恰空（Chaconne）两种形式存在，两者的曲式几乎无法区别，都是三拍子庄严缓慢的舞曲，音乐都建立在固定低音旋律上。

谱例6-2：亨德尔《帕萨卡里亚》1~8小节



第二节　主题变奏

与固定低音旋律变奏相对应的是固定高音旋律变奏，如多段体声乐作品的钢琴伴奏，应用较少。变奏曲式应用最多的是主题变奏。变奏的主题常用一部曲式或单二部曲式，偶尔也用单三部曲式。主题变奏主要分为装饰性变奏、自由变奏、双主题变奏等三类。

一、变奏的主要手法

1. 装饰性变奏：主题的基本结构和主要旋律线不变，通过装饰音丰富旋律的表现力，是最常采用的变奏方式。

2. 音区或旋律声部变奏：其变化主要是通过旋律上下八度移动或声部的交换，利用不同音区及不同声部的音响色彩使主题或旋律的重复得到不同对比效果。

3. 和声变奏：在保持音乐主题旋律一致的前提下，通过调式调性布局、和弦配置、和声织体、和弦序进、和声语言风格等方面的改变形成和声变奏。其中，调式调性等某些重要因素的规律性布局可能与再现性、回旋性、奏鸣性等曲式原则相结合，形成更高层次的结构力。

4. 织体变奏：变奏的织体音型可以是钢琴化织体，也可以是交响化织体，织体的节拍、节奏在变奏时都可以改变；可以将旋律声部叠加成依附性声部，可以引入和弦化的衬托声部，也可以引入支声复调形态的衬托声部，使主题变奏产生复调化效果。

5. 音色变奏：通过音色变化形成乐思的发展。如肖斯塔科维奇《第七交响曲》第一乐章是奏鸣曲式，展开部中的插部以固定高音旋律、音色变奏的写法描述了入侵德寇的法西斯形象，由变奏主题与十一次变奏组成。变奏主要体现在配器与力度变化等方面，音色由单一到复杂，乐器组合逐步丰富，音响由若有若无到宛如狂风暴雨、电闪雷鸣。

插部第一部分分析图式

曲式结构	主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五
起止小节数	149~170	171~192	193~214	215~254	255~276	277~298
小节数	22	22	22	40	22	22
旋律织体	单声部	单声部	二部对位	二部卡农	主调和弦式	二部卡农
旋律乐器	弦乐	长笛	短笛+长笛	双簧管+大管	小号+长号	木管
力度	*pp*	*pp*	*pp*	*p*	*p*	*mf*

曲式结构	变奏六	变奏七	变奏八	变奏九	变奏十	变奏十一
起止小节数	299~320	321~342	342~363	364~385	386~407	408~429
小节数	22	22	22	22	22	21
旋律织体	主调和弦式	主调和弦式	主调齐奏	主调齐奏	主调齐奏	主调齐奏
旋律乐器	小提琴	木管+弦乐	低音乐器	铜管	木管+弦乐	铜管
力度	*f*	*f*	*ff*	*ff*	*fff*	*fff*

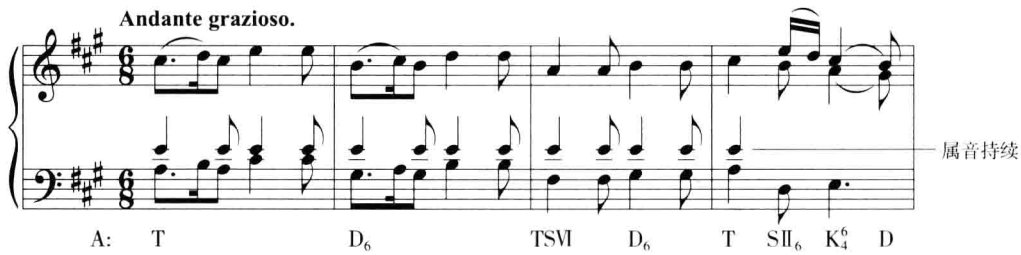
二、装饰性变奏

装饰性变奏也称为“严格变奏”，是在保持主题音乐形象和音乐性格不变的前提下，利用和弦外音对旋律和织体进行装饰的变奏形式。其变奏部分一般不改变主题性格、主题基本结构、主题基本旋律、主题和声的主要特征，而是通过旋律华彩、和弦外音的和声华彩、调式调性的对比等手法来发展与丰富主题，各变奏之间应形成情绪上的对比。是应用最广泛的变奏形式。

装饰性变奏时，常将装饰性变奏手法与其他变奏手法结合使用。如通过音符时值的变化改变节奏密度，或改变某次变奏的速度；改变织体形态，将装饰性变奏隐藏在织体的变化之中；引入模仿声部、对比声部等复调手法等。（除下例外，还可参见本章贝多芬《钢琴奏鸣曲（热情）》Op.57第二乐章分析实例）

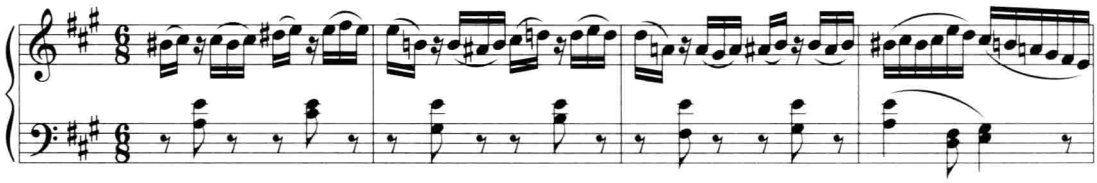
谱例6-3：莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.331第一乐章

主题 1~4小节



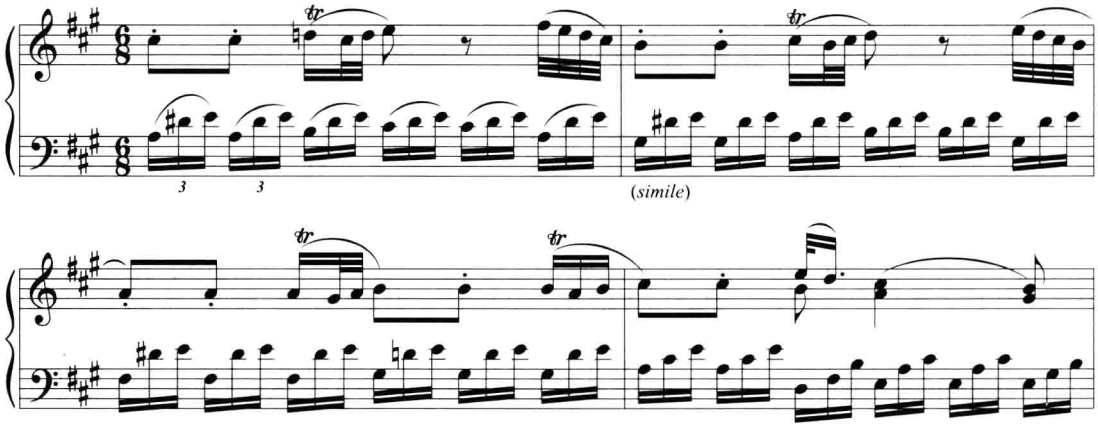
主题为有再现的单二部曲式，兼具歌唱性和舞蹈性。

变奏一 1~4小节



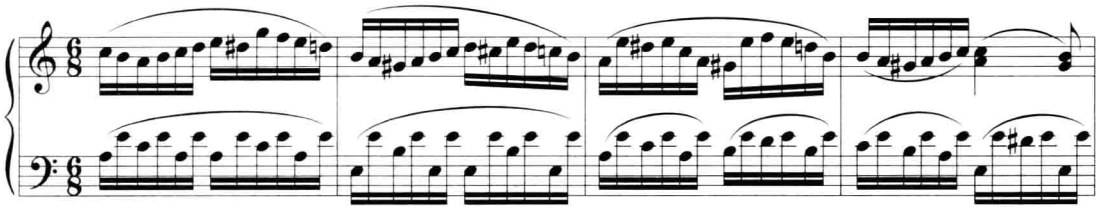
变奏一运用和弦外音，织体变化，节奏等时值加密，高低音节奏交错等变奏手法。

变奏二 1~4小节



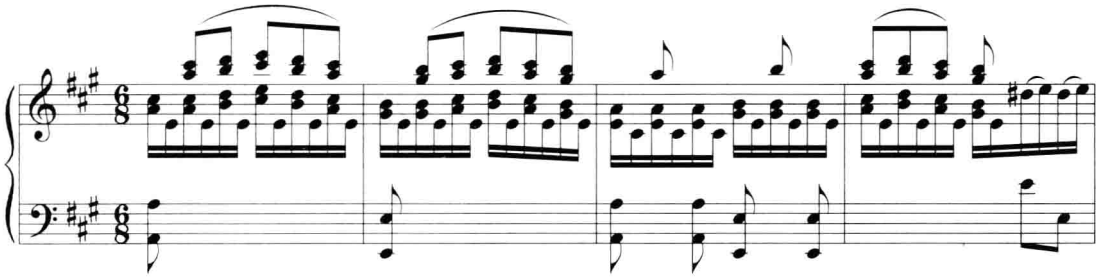
变奏二中变奏的旋律轮廓清晰，织体保持三连音律动，增加了节奏密度和音乐的流动性。

变奏三 1~4小节



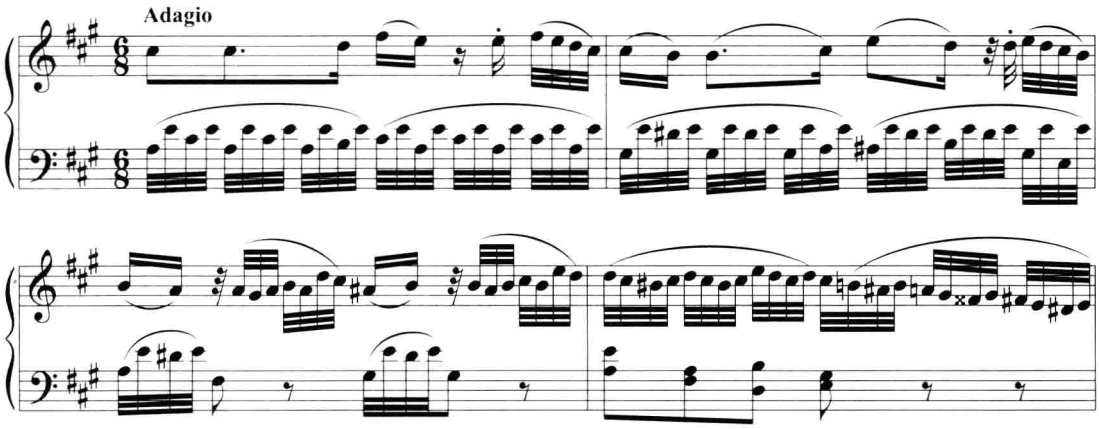
变奏三改变了调式，转入同主音小调，是全曲唯一脱离主调的一次变奏，通过调式变化与两端形成对比，具有中间部分的特征。

变奏四 1~4小节



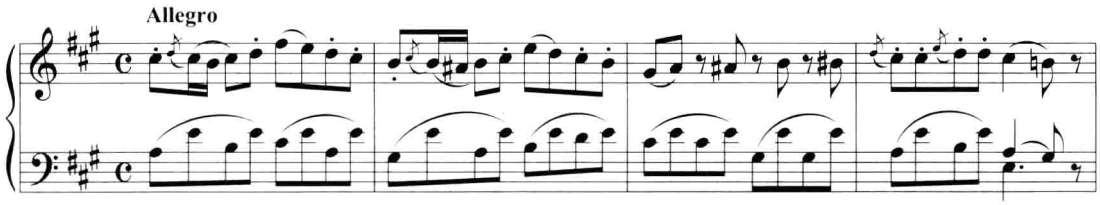
变奏四调性回归主调，改变织体，舞曲风格。

变奏五 1~4小节



变奏五的旋律变奏形态相似于变奏二，织体却将三连音变为三十二分音符分解和弦织体，自然音体系与半音体系相结合，华彩性装饰，速度转为柔板的同时节奏密度加大，抒情的旋律与激动的织体形成对比。

变奏六 1~4小节



变奏六好像整个奏鸣曲的结束部分，速度转回快板，改变节拍以增强稳定性。扩充后进入尾声。

本例主要采用装饰性变奏手法，每次变奏都没有改变主题的结构和终止形态，全部以完满终止结束。

三、自由变奏

自由变奏也称为“性格变奏”，形成于19世纪初，发展于浪漫时期，是装饰性变奏的进一步发展。自由的概念是指它打破了装饰性变奏的各种限制，变奏时引入更多的新因素，进一步强化了各部分的对比性和相对独立性，音乐情绪、音乐性格、主题旋律、结构规模、速度、节拍、和声布局、调式调性、织体等各个方面都可能发生巨大变化，甚至改变主题的曲式和体裁，只保留主题的基本轮廓，使主题与各变奏之间的界限变得模糊，其结构思想是现代音乐中乐思发展的重要依据。

在音乐作品中，自由变奏与装饰性变奏的变奏手法经常是相互渗透、混合运用的，两者不可能、也没有必要截然区分开。分析时，除了要掌握主题发展中运用的各种变奏手法之外，还要准确地阐述各部分新的音乐性格、手法变换、互相之间的联系和对比等，进而就更高层次的再现性、奏鸣性、变奏性或回旋性等曲式原则作出判断。（参见本章储望华《二泉映月》分析实例）

四、双主题变奏

包含有两个对比主题的变奏曲称为“双主题变奏曲”。根据陈述顺序，双主题变奏可以分为两种类型：

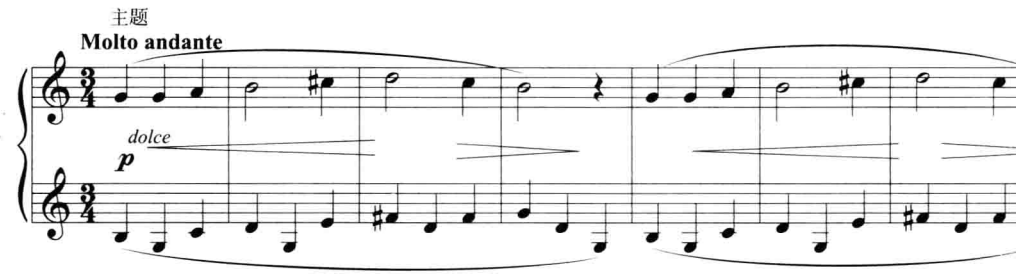
1. 两个主题依次交替变奏。首先陈述两个并列的主题，然后依次交替变奏。其图式为：$AB+A_1B_1+A_2B_2+A_3B_3$……如贝多芬《第五交响曲》Op.67第二乐章。

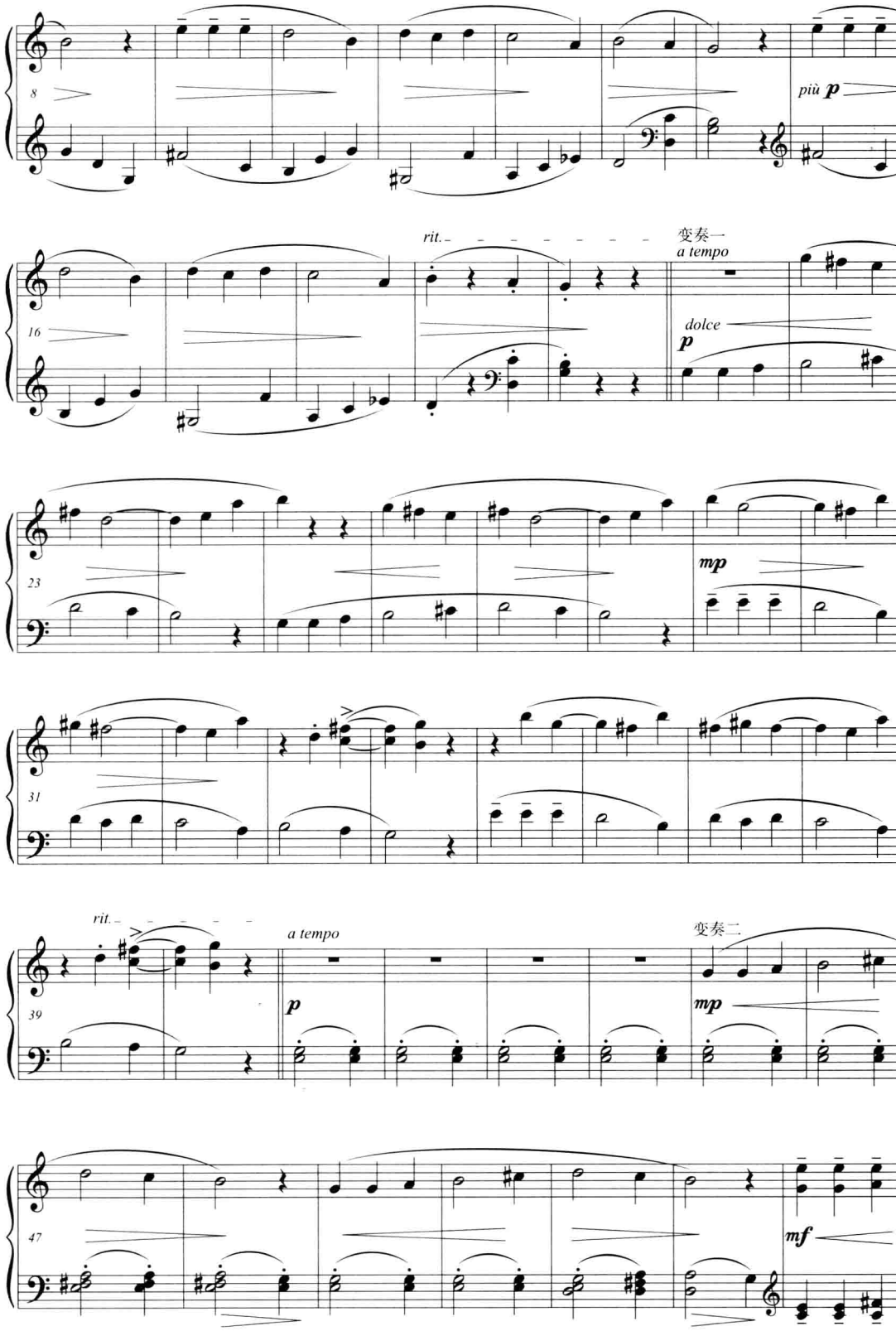
2. 两个主题分组交替变奏。首先陈述第一个主题及一系列变奏，然后陈述第二主题及一系列变奏，逐次循环。其图式如：$AA_1A_2+BB_1B_2+A_3A_4A_5+B_3B_4B_5$……如格林卡《卡玛林斯卡亚幻想曲》。

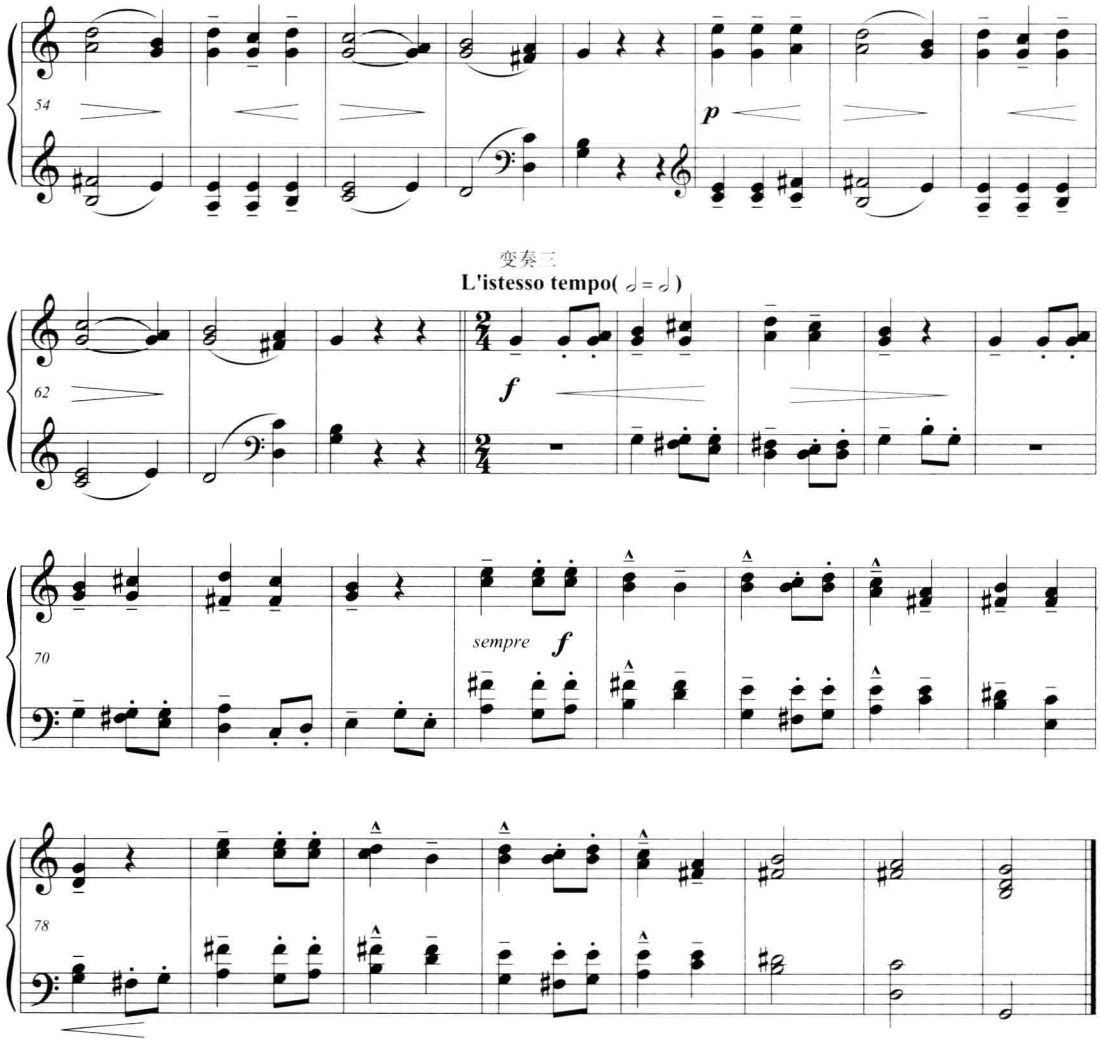
无论哪种类型，都可以看到双主题变奏是变奏原则和并列原则的结合。

第三节　变奏曲式分析实例

例一　巴托克《献给孩子们》No.5《变奏曲》




8
più p
16
rit.
变奏一
a tempo
dolce
p
23
mp
31
rit.
a tempo
p
变奏二
mp
39
47
mf



参考分析报告

一、分析图式

变奏曲式

一级曲式结构	主题	变奏一	连接	变奏二	变奏三
	乐段	乐段		乐段	乐段
起止小节数	1~20	21~40	41~44	45~64	65~85
二级曲式结构	aabb	aabb		aabb	aabb
小节数	4466	4466	4	4466	4467
调式调性	G:		e:	G:	

二、分析说明

本曲为主题变奏曲，包括主题及三次变奏，主调为G大调，变奏中结构不变。变奏二转

入关系小调(e小调)产生调式对比的转折感,使主题和三次变奏具有宏观上起、承、转、合的结构联系。

主题(1~20):前后片式乐段,主题旋律位于高音部。前片由4+4两个重复乐句组成,不完满终止开放;后片由6+6两个重复乐句组成,主调收拢。

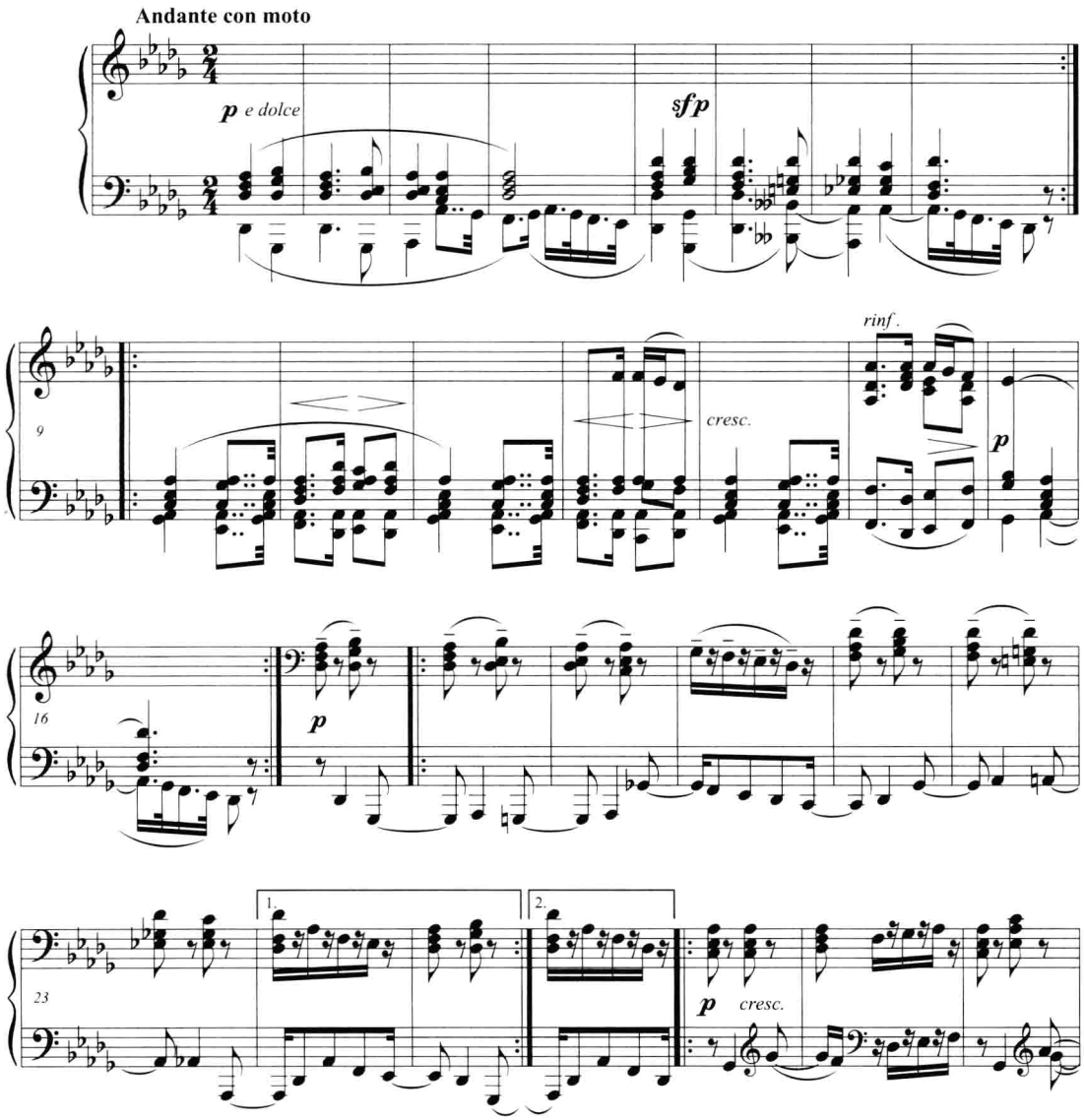
变奏一(21~40):主题旋律转入低音部,高音部采用新的对旋律,突出了复调化织体。

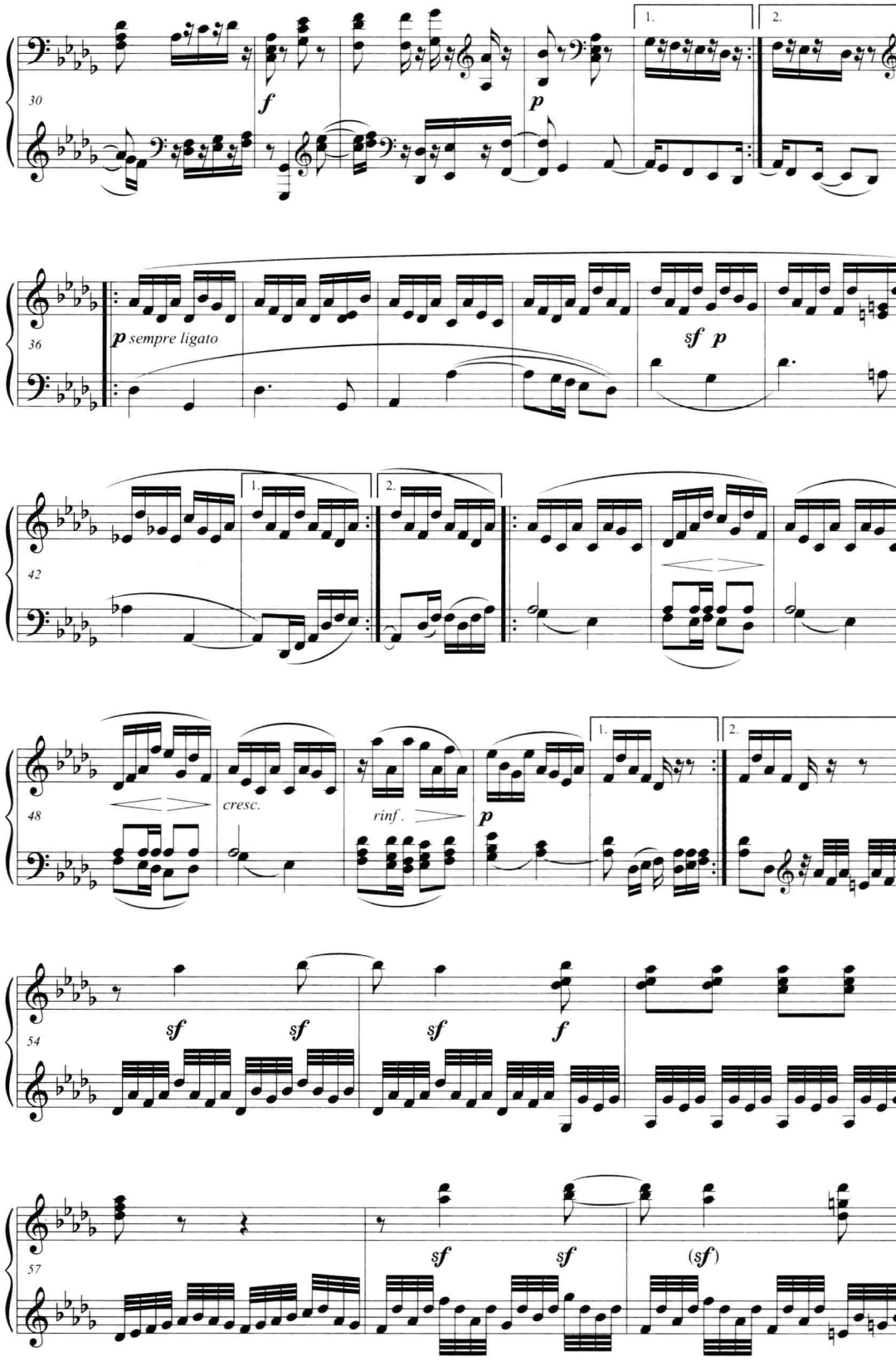
连接(41~44):引出主调化织体和e小调主和弦。

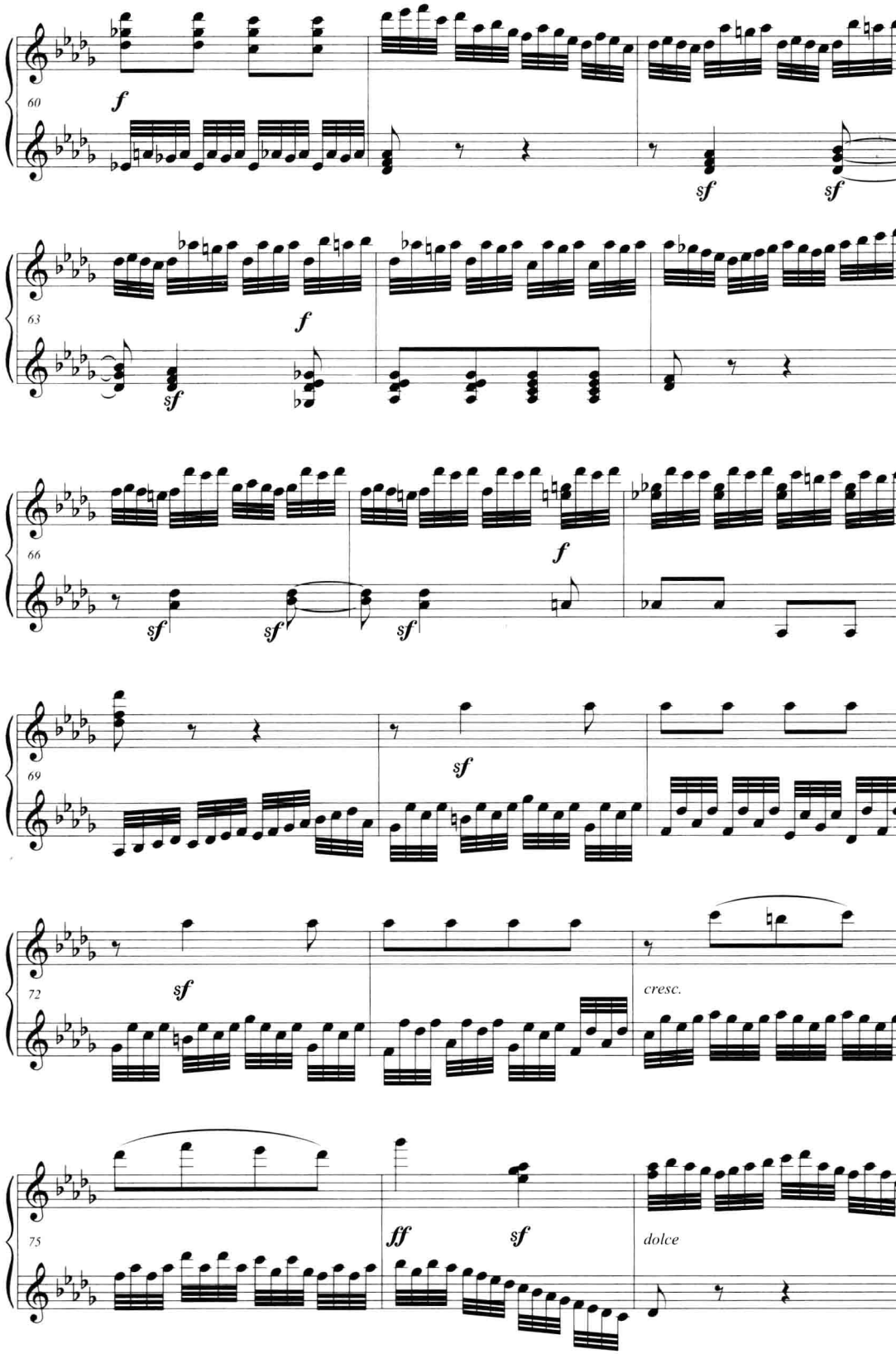
变奏二(45~64):主题旋律转到高音部,e小调与主调形成调式对比,主调音乐写作,和弦式织体,前片结束前转回主调。

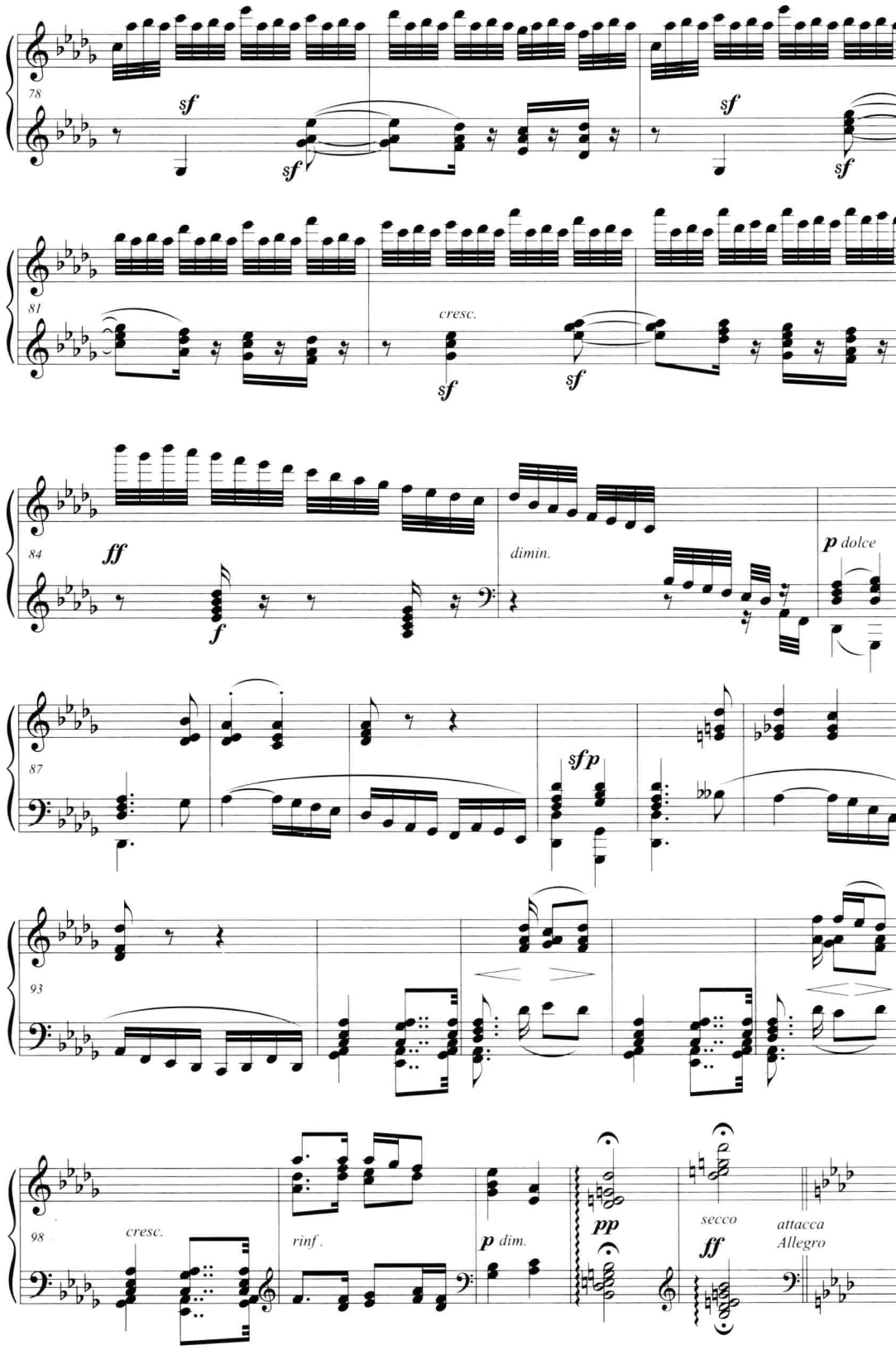
变奏三(65~85):节拍从$\frac{3}{4}$拍变化为$\frac{2}{4}$拍,速度不变,高音旋律以双音叠加的方式加厚,下方伴奏声部延迟1小节,具有主调的和弦伴奏与模仿复调的对位相综合的意义。

例二　贝多芬《钢琴奏鸣曲(热情)》Op.57第二乐章




30
f
p
1.
2.
36
p sempre ligato
sf p
42
1.
2.
48
cresc.
rinf.
p
1.
2.
54
sf
sf
sf
f
57
sf
sf
(sf)


60
f
sf
sf
63
f
sf
66
sf
sf
sf
f
69
sf
72
sf
cresc.
75
ff
sf
dolce


78
sf
sf
sf
sf
81
cresc.
sf
sf
84
ff
f
dimin.
p dolce
87
sfp
93
98
cresc.
rinf.
p dim.
pp
secco
ff
attacca
Allegro

参考分析报告

一、分析图式

变奏曲式

一级曲式结构	主题	变奏一	变奏二	变奏三	尾声(变奏四)
起止小节数	1~16	17~35	36~53	54~85	86~102
二级曲式结构	‖:A:‖:B:‖	‖:A:‖:B:‖	‖:A:‖:B:‖	A B A B	A B
小节数	8 8	8 8	8 8	8 8 8 8	8 8
调式调性	ᵇD:				

二、分析说明

贝多芬钢琴奏鸣曲《热情》由三个乐章组成,第二乐章与第三乐章连续演奏。第二乐章为变奏曲式,包括主题及四次变奏,最后一次变奏兼具尾声特征。主题与前两次变奏各乐段原样重复,变奏三各乐段变奏重复。尾声以主题变奏为基础,与其他变奏的主要区别在于结束处的开放,具有明显的连接性质,所以,兼具尾声、变奏四和连接的功能。

主题(1~16):没有再现的单二部曲式,单一调性,主调为ᵇD大调。A乐段由4+4两个对比乐句组成,旋律平稳,和弦式织体,两个乐句均为不够完满的完全终止。B乐段由4+4两个平行乐句组成,双重平行结构。9~10小节的动机变奏两次,丰富的节奏变化使方整性结构的主题富有动力与弹性。

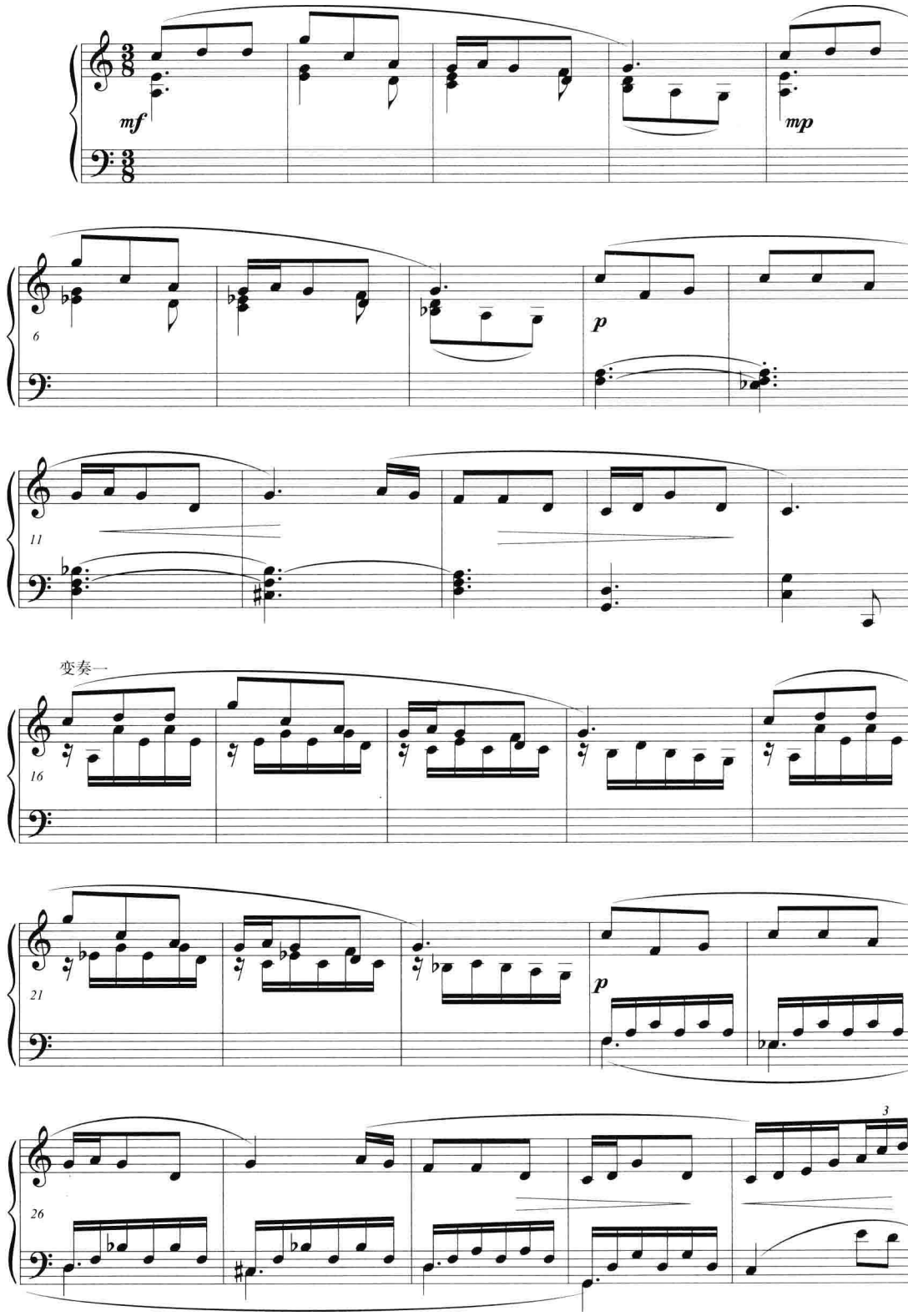
变奏一(17~35):主要变奏手法是节奏交错。右手旋律由四分音符变为八分音符,低音切分音形成上下声部的对比。

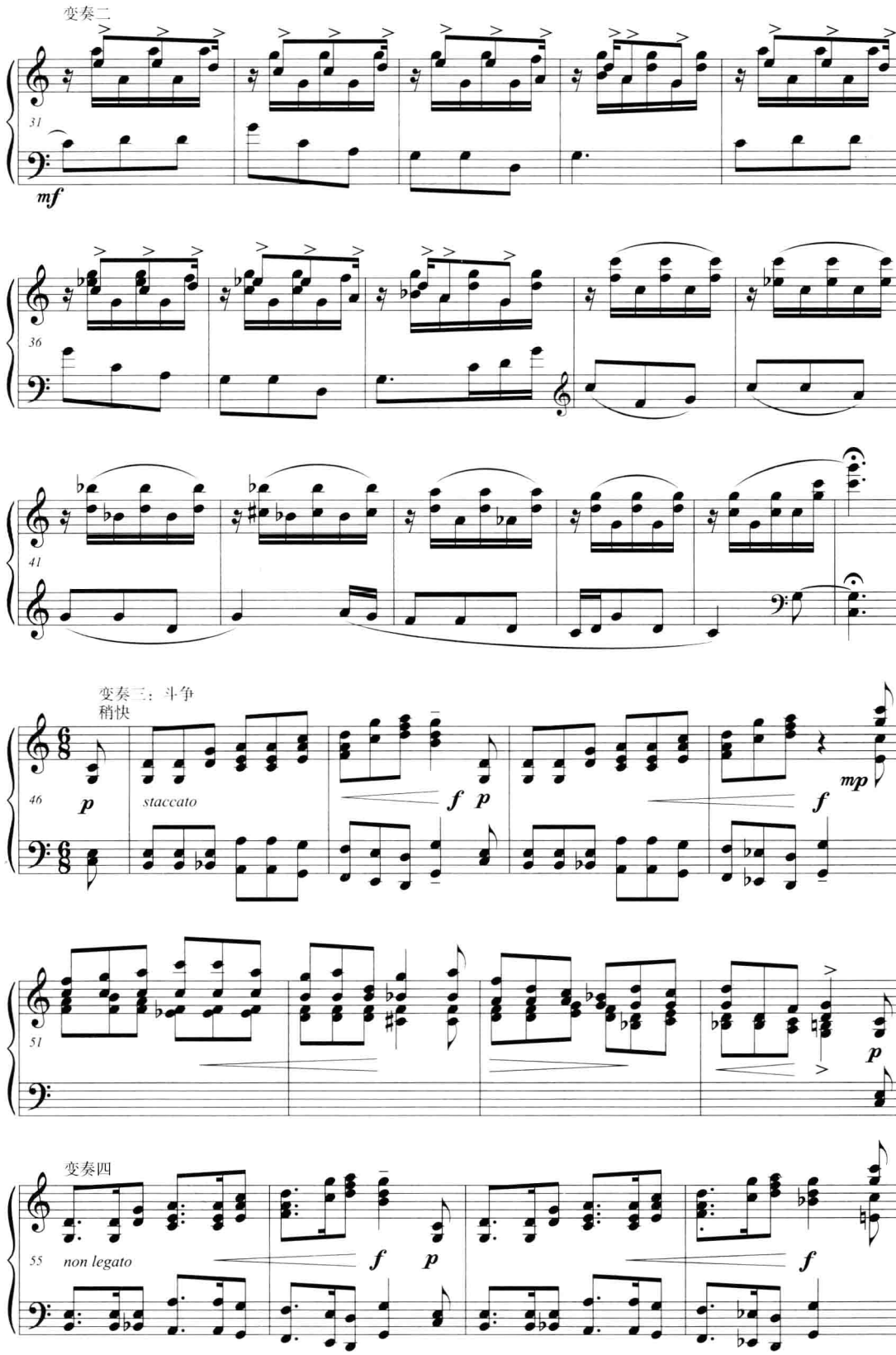
变奏二(36~53):主要变奏手法是装饰性变奏。右手升高八度,旋律隐伏在十六分音符的分解和弦中,由最高音组成;低音部安静、柔和。B乐段增加了属音持续的中间声部。

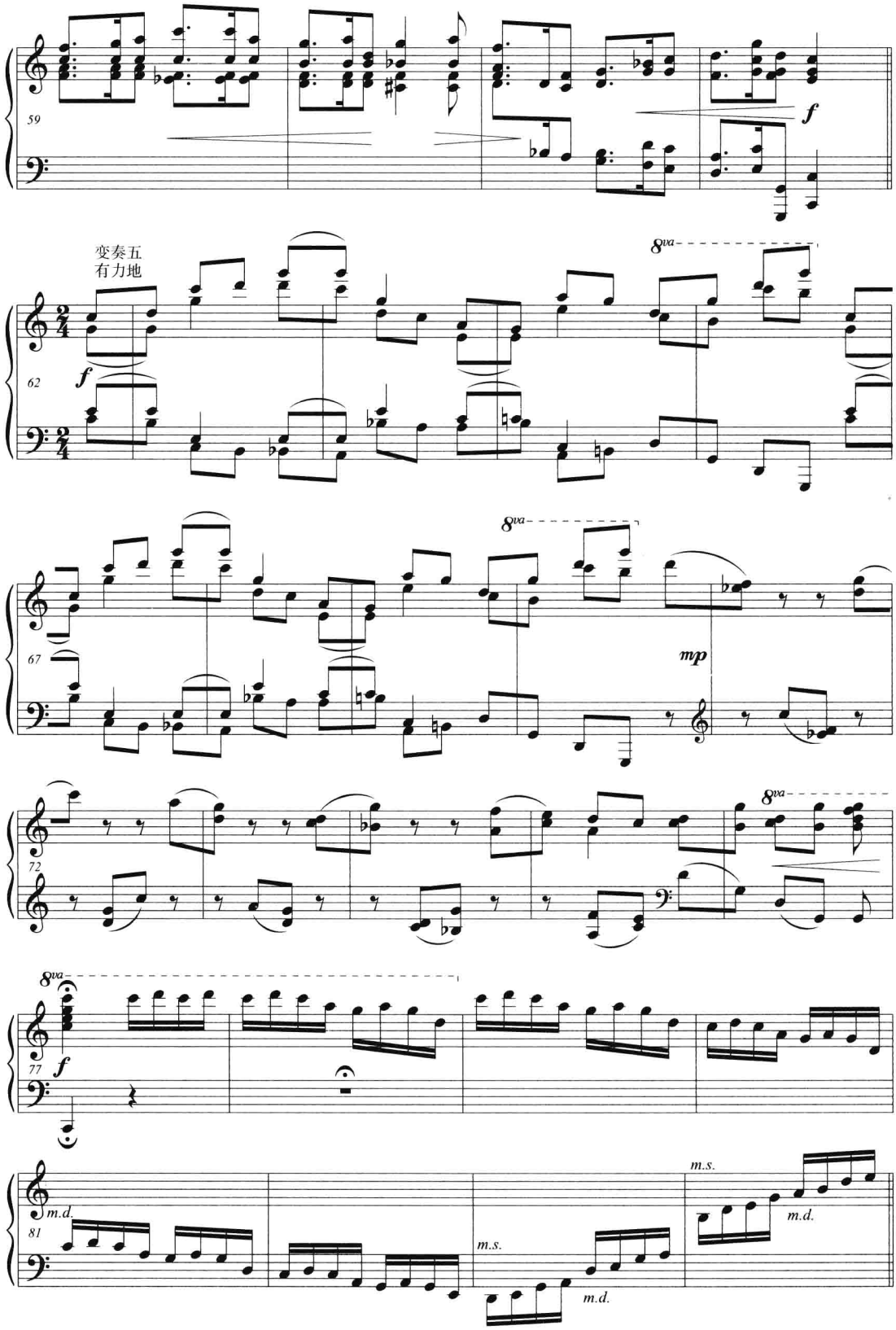
变奏三(54~85):全曲变化最大的一次变奏。54~61小节是A乐段变奏,右手旋律切分节奏,左手三十二分音符的分解和弦快速跑动;62~69小节是A乐段的变奏重复,上下声部交换。70~77小节是B乐段变奏,78~85小节是B乐段的变奏重复,变奏手法与A乐段相同。切分节奏与三十二分音符的快速跑动使音乐的流动感增强,情绪于全曲的最高音处达到高潮。

尾声(86~102):以主题变奏为基础,通过减七和弦转调的手法开放,不间断地进入第三乐章,起到两个乐章之间的连接过渡作用。主题旋律通过音区反复的八度变化产生呼应式的复调效果,好像问答式的对话。最后两小节开放于ᵇD大调的DDVII^{6}_{5}(ᵇD大调DDVII^{6}_{5}=f小调DVII^{4}_{3}),通过等音和弦转调使音乐一气呵成地直接进入第三乐章(第三乐章主调为f小调)。

例三　周广仁《陕北民歌主题变奏曲》




变奏二
31
mf
36
41
变奏三：斗争
稍快
46
p
staccato
f
p
f
mp
51
p
变奏四
55
non legato
f
p
f


59
f
变奏五
有力地
62
f
8va
67
mp
8va
72
8va
77
f
8va
81
m.d.
m.s.
m.d.
m.s.
m.d.

变奏六：解放区的天
高亢地

85 mf

91

96 m.s.

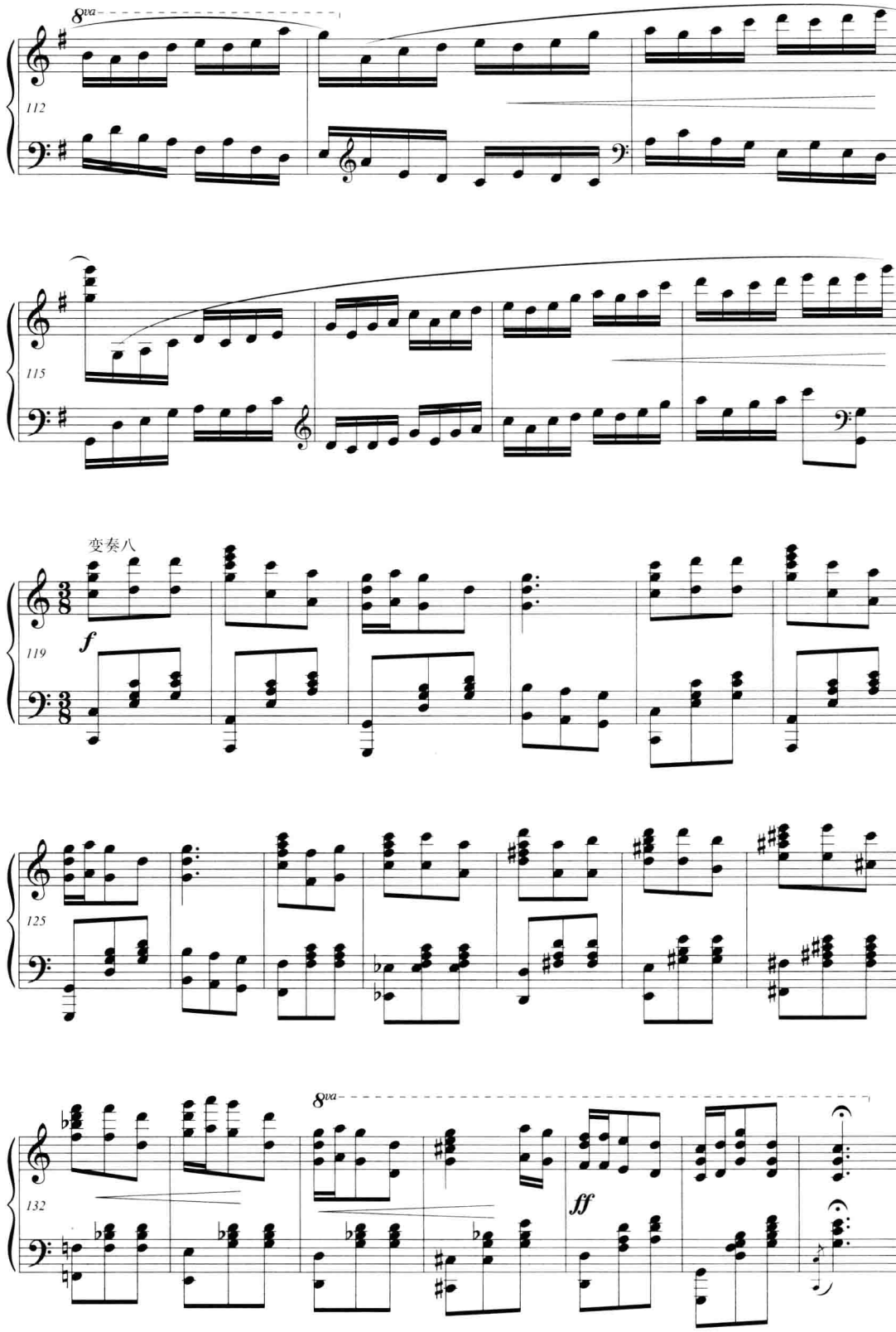
变奏七
欢乐地

8va

101 mf

104

108


8va
112
115
变奏八
119
f
125
132
8va
ff

参考分析报告

一、分析图式

变奏曲式

一级曲式结构	主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五	变奏六	变奏七	变奏八
小节数	15	15	16	8	8	22	16	18	20
调式调性	C宫：						G宫：		C宫：

二、分析说明

本曲为主题变奏曲，以流传于陕西省绥德县一带的民歌《三十里铺》的旋律为主题旋律，由主题及八次变奏组成。全曲音调开阔，速度悠缓，旋律动听，感情真挚，地方风格浓郁（以四、五度旋律为主的进行是陕西地区民间旋律的典型进行）。改编的钢琴曲属于装饰变奏曲的类型，整首乐曲的调性统一于主—属—主，但调式却经历了：C宫调式、C宫调式与c商调式的纵向复合、半音化和声、C徵调式等变化，类似于同主音转调，调式不断游移；织体进行适合于表现钢琴丰富多彩的变化；旋律使用五声调式，而织体则使用七声调式。

主题分析（1~15）：由4+4+4+3四个乐句组成的乐段，起、承、转、合结构，旋律为五声调式，织体则为七声调式。第一句宫调式，落于G徵音。第二句旋律与第一句相同，但织体与旋律形成两个不同调性的和声层：旋律仍然是C宫调式，织体则为c商调式。第三句是“转句”，旋律与第一句换头合尾，同样收束于属音；和声向C徵调过渡，低音半音化级进下行，这使第三句与第四句之间不仅旋律有紧密联系，而且和声也连为一体。第四句有点题之妙，是对前三句的概括总结，弱起后只有3小节，和声与第三句衔接，完满终止。终止属和弦与主和弦均缺少三音，有大小调交替、混淆的感觉，这也是民族调式的特点。

变奏一：旋律相同，织体变奏为分解和弦。

变奏二：低音旋律，上方织体组成两个分解和弦式的对位声部。

变奏三：作曲家将这次变奏标记为“斗争”，节拍变为$\frac{6}{8}$，旋律与和弦式织体结合，介于装饰性变奏与自由变奏之间的感觉，音乐骤然激越、亢奋。开始的反向进行，和声节奏突然紧缩，力度变化由平缓而发展为起伏跌宕，两小节一个由弱到强的变化周期。此时主题呈示也相应缩减一半，和声与主题相似。

变奏四：变奏三的延续，在主题与变奏三基本相同的情况下，引入了附点因素。

变奏五：节拍变为$\frac{2}{4}$，音乐张力略有减小，但弱起的主题贯穿始终，两个八分音符为一组，产生与自然节奏错位的效果。第四句后以下行的分解和弦扩展，形成与变奏六的连接。

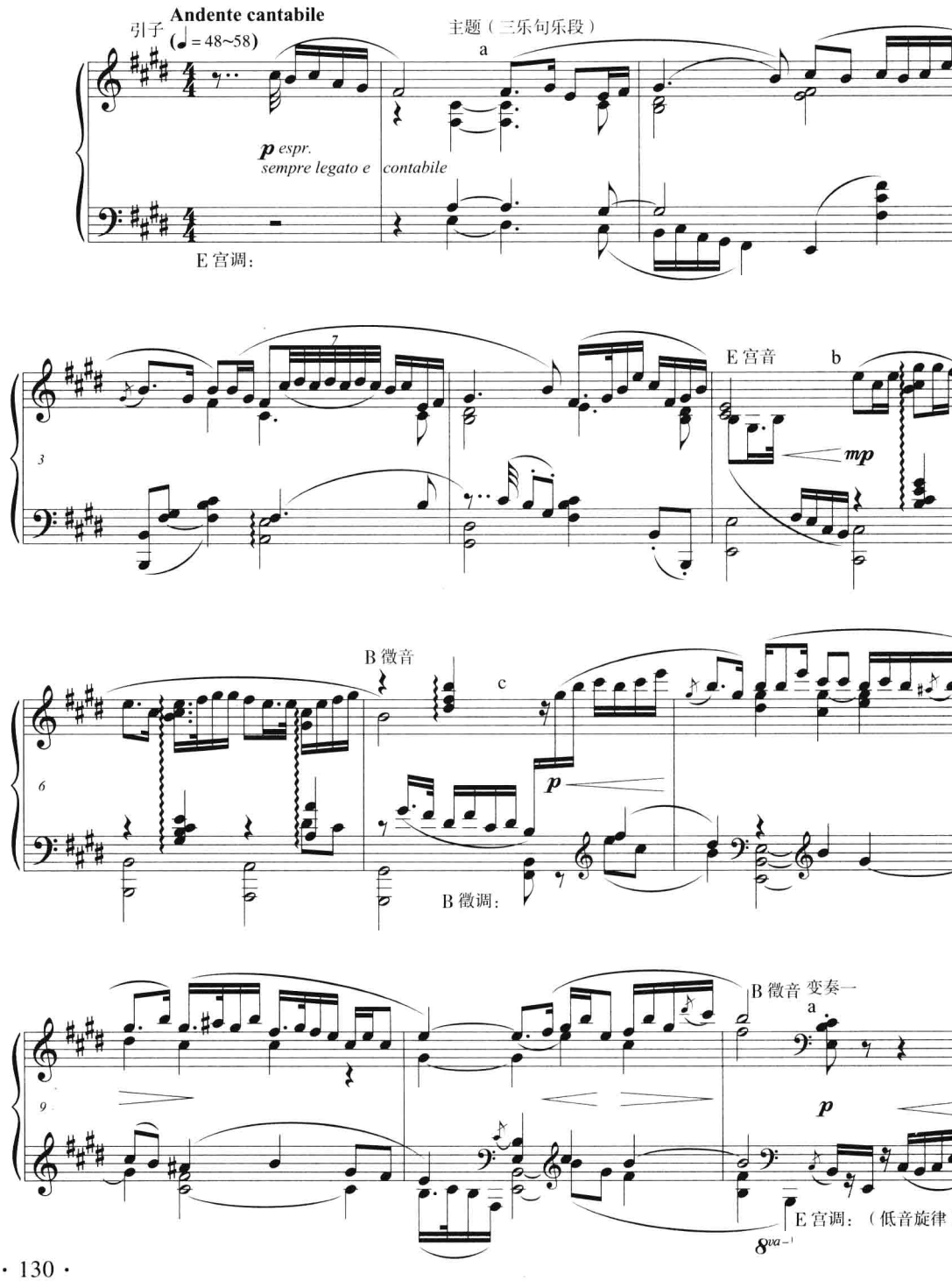
变奏六：作曲家将这一部分标记为“解放区的天”，描述人民翻身当家做主人的喜悦心情。前两句G宫调式，后两句G徵调式，最后乐句因结构扩展而形成与变奏七的连接。

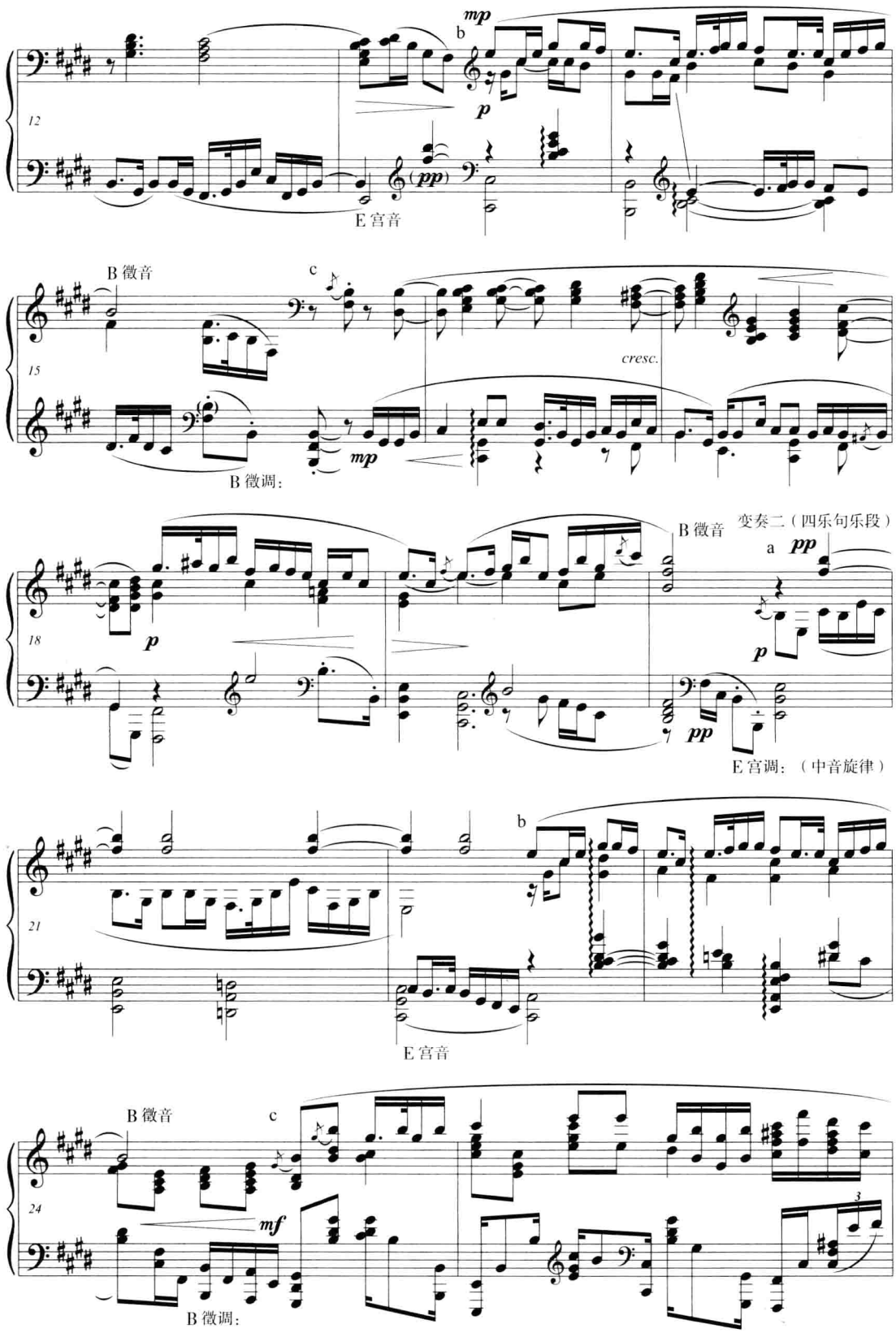
变奏七：情绪进一步高涨，仍然是G宫调。由十六分音符组成的装饰音形成两个对位声部，旋律隐伏在波澜起伏的变奏之中，低音主要以倒影形式发展，音乐充满了流动性。

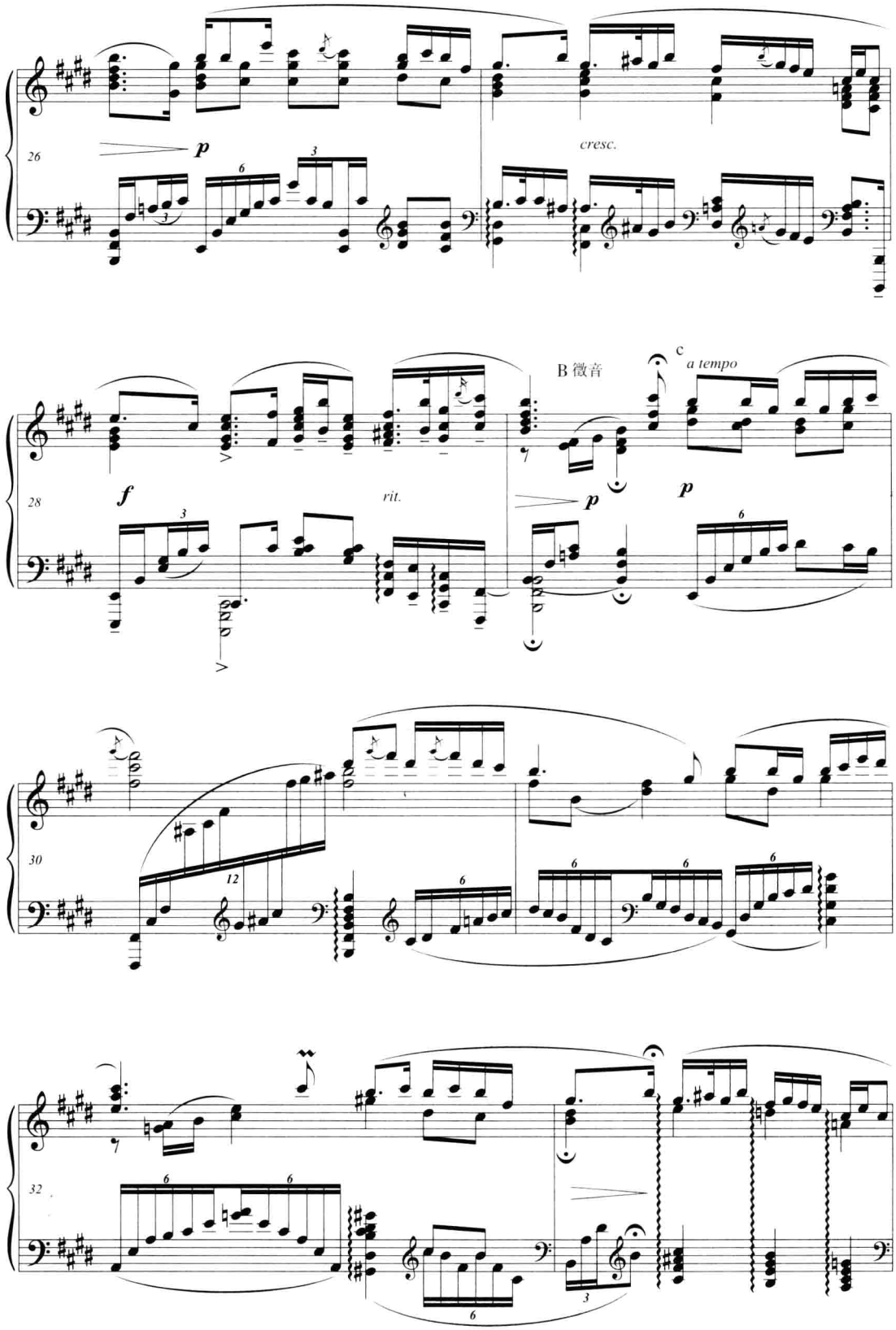
变奏八：音乐推向了辉煌的高潮，有再现部的感觉。主题节拍回到$\frac{3}{8}$，调式回到C宫调式。前两句有主题旋律的清晰呈示，而第三句则发生了巨大的变化，“转”的作用极其突出，连续模进好像从中间加入了一个小插句，造成结构扩充。音乐不断向上推进，两个“***ff***”达到全曲最高潮，在辉煌中结束。

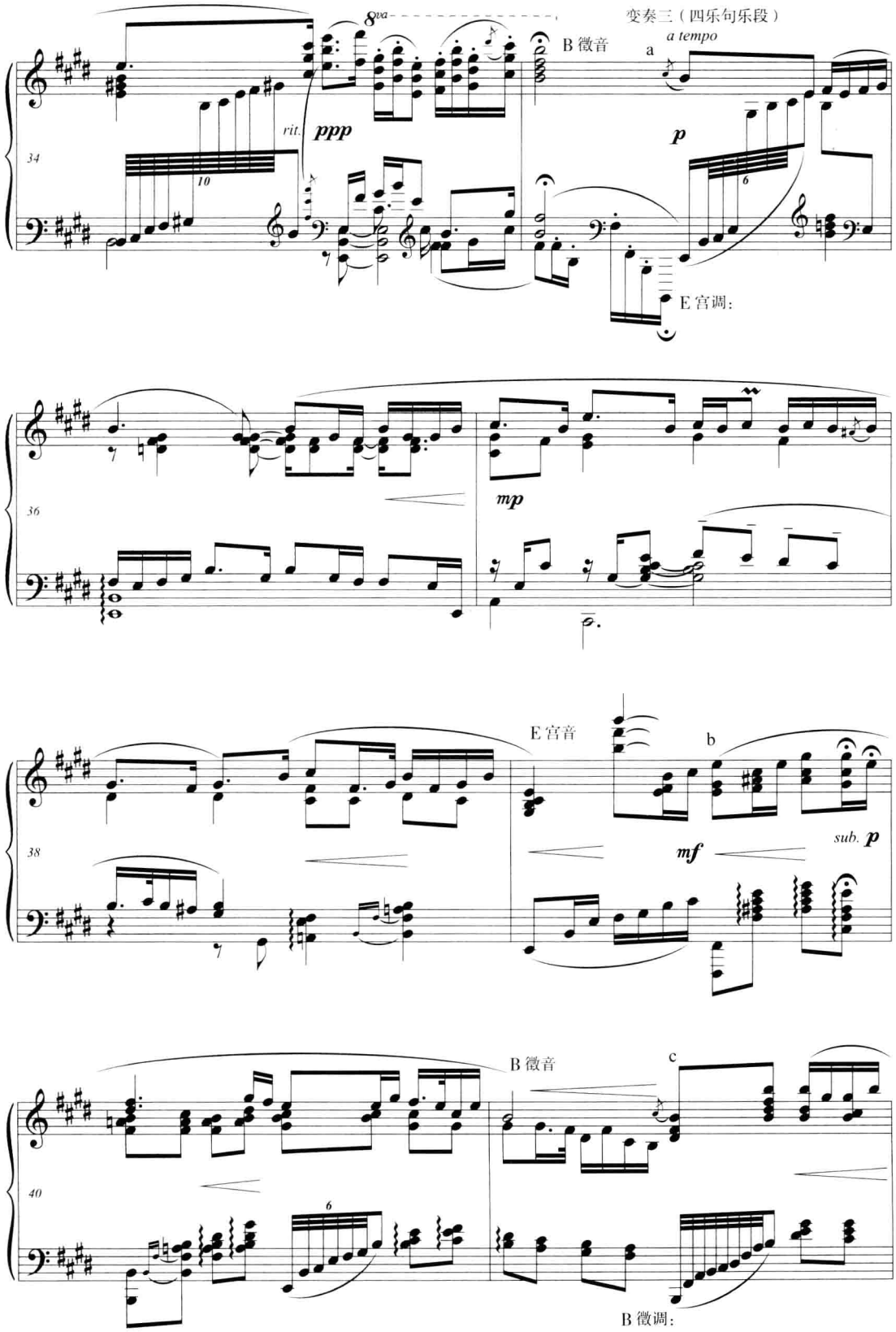
从整体结构上分析，音乐通过调式调性的对比具有三部性特征：主题至变奏五为第一部分；变奏六与变奏七在G宫调上展开，调性对置使其与两端形成并置对比，构成音乐的中部；变奏八与结尾再现主调，有再现部特征。

例四　华彦钧曲　储望华改编《二泉映月》（含乐谱分析）




mp
b
p
12
(pp)
E 宫音
B 徵音
c
15
cresc.
mp
B 徵调：
B 徵音
变奏二（四乐句乐段）
a
pp
18
p
p
pp
E 宫调：（中音旋律）
b
21
E 宫音
B 徵音
c
24
mf
B 徵调：


26
p
cresc.
28
f
rit.
B 徵音
c
a tempo
p
p
30
32



变奏三（四乐句乐段）

8va

B 徵音

a

a tempo

rit.

ppp

p

34

10

6

E 宫调:

36

mp

E 宫音

b

38

mf

sub. p

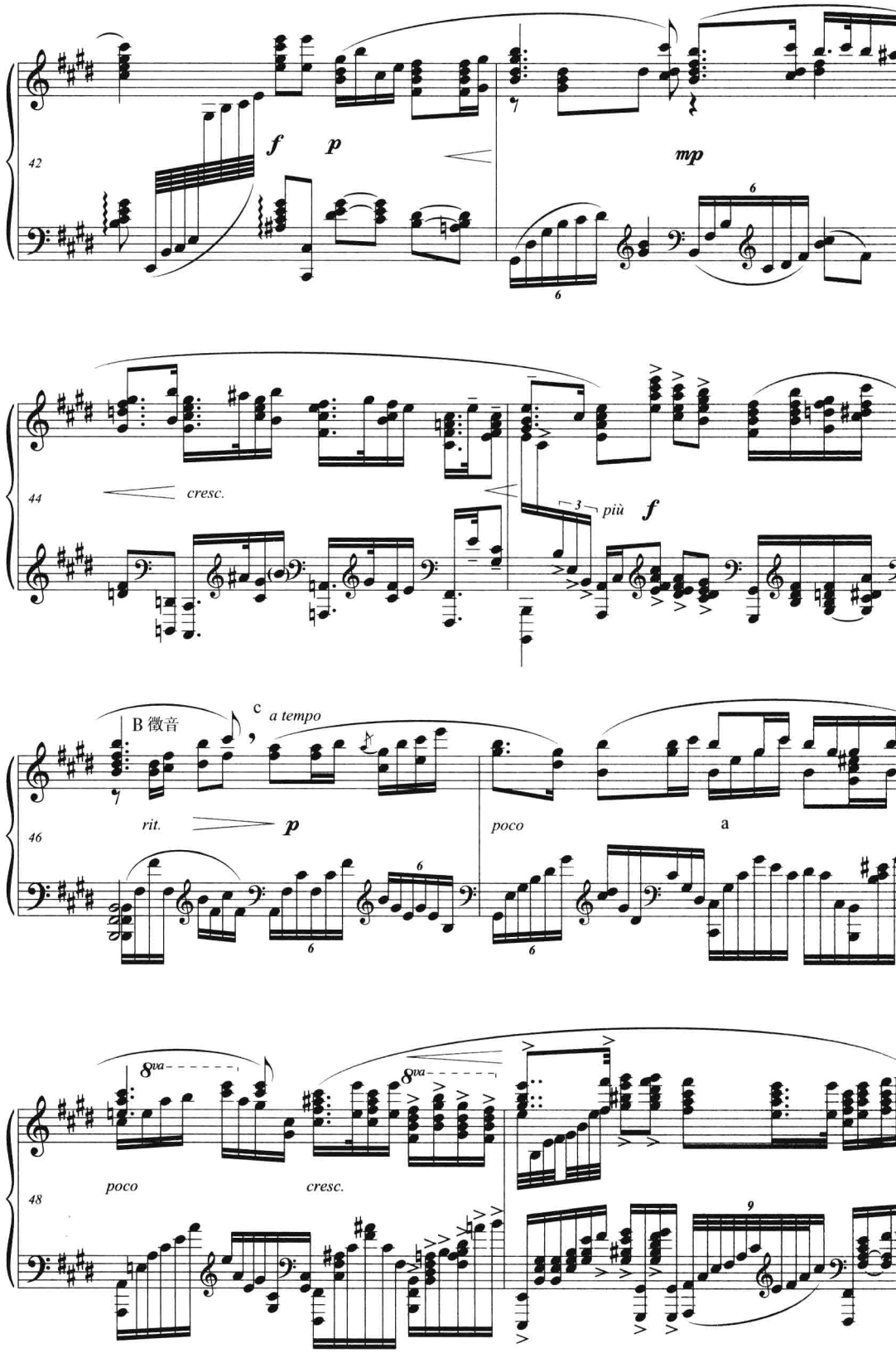
B 徵音

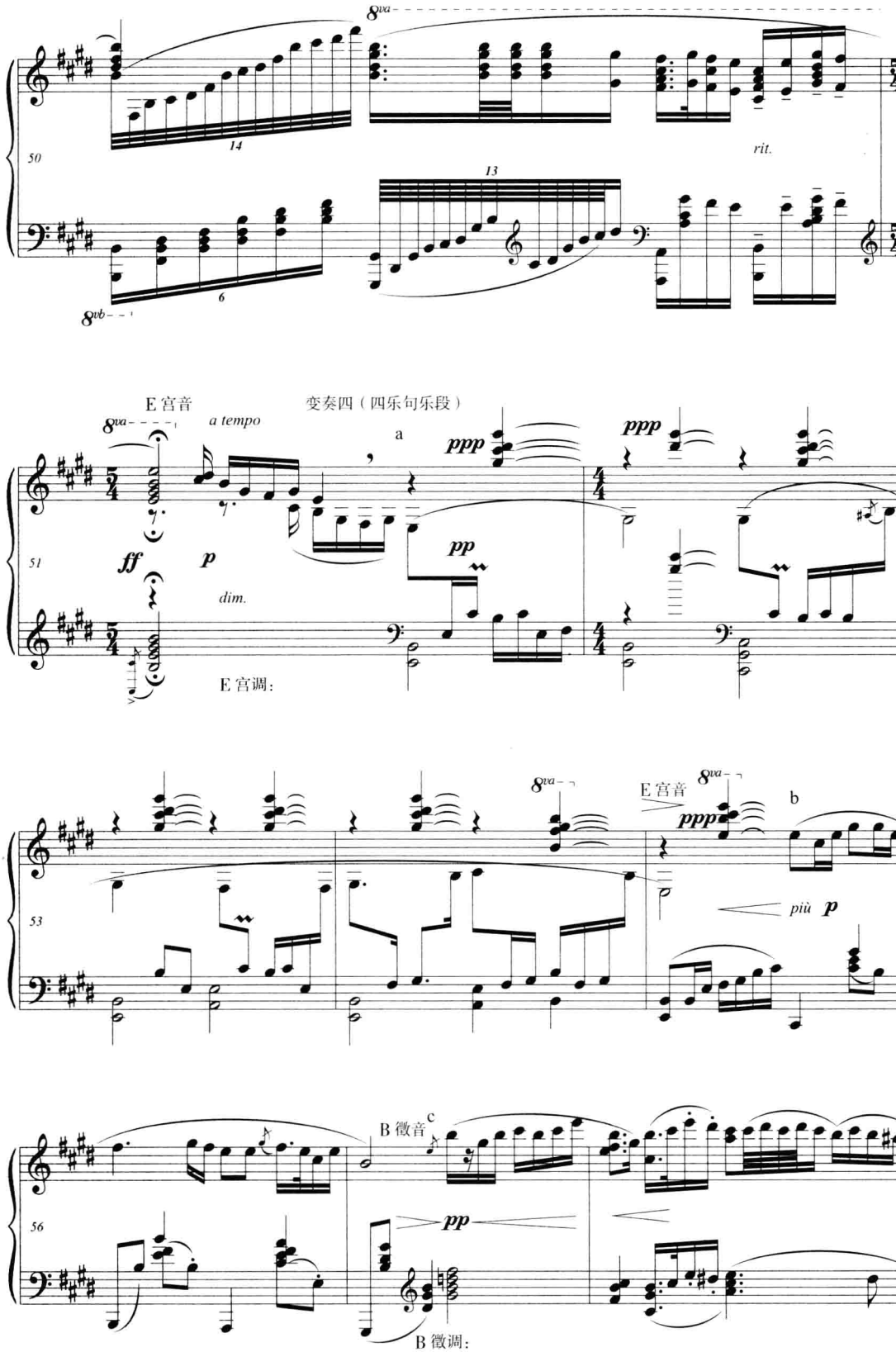
c

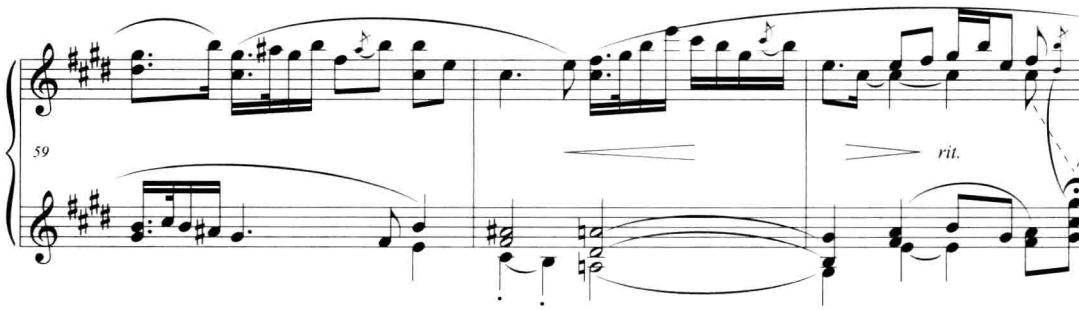
40

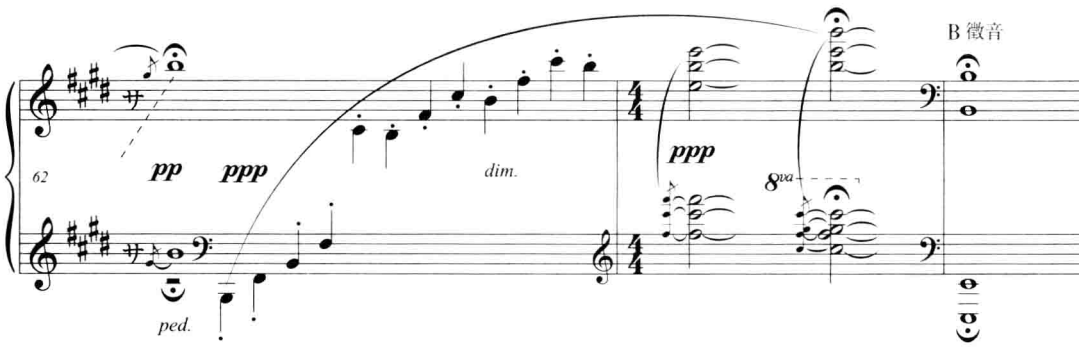
6

B 徵调:


42
f
p
mp
44
cresc.
più
f
B 徵音
c
a tempo
46
rit.
p
poco
a
8va
8va
48
poco
cresc.


8va
50
14
13
rit.
6
8vb
E 宫音
变奏四（四乐句乐段）
8va
a tempo
a
ppp
ppp
51
ff
p
pp
dim.
E 宫调：
8va
E 宫音
8va
ppp
b
53
più p
B 徵音
c
56
pp
B 徵调：





参考分析报告

一、分析图式

变奏曲式

一级曲式结构	引子	A	A_1	A_2	A_3	A_4
起止小节数	1	2~11	11~20	20~35	35~51	51~64
二级曲式结构		a b c	a b c	a b c c	a b c c	a b c
小节数	1	4 2 4	2 2 5	2 2 5 6	4 2 5 5	4 2 7
调式调性	E宫：	B徵：	E宫:B徵：	E宫:B徵：	E宫:B徵：	E宫:B徵：

二、分析说明

本曲以瞎子阿炳(华彦钧)同名二胡曲改编而成，属于自由变奏的变奏曲式。本曲将传统的变奏手法与展开手法相结合，不断拓展音域，不断融入新的素材，不断改变次级结构，具有中国传统音乐最典型的多段体延展性结构特征。

引子(1)：由1小节下行音阶式旋律引入。

主题(2~11)：由abc三个乐句组成，主题旋律直接移植二胡原曲曲调，宁静而平稳，E宫—B徵的同宫系统转调成为各变奏部分共同的调性特征。a乐句从商音开始，与引子首尾相接，前两小节以平缓的级进方式发展，第3小节加入了#c羽音向上二度的颤音，模仿二胡的揉弦音色。后半句旋律加入六度、四度和五度的跳进，节奏形态的纷繁变化，增加了旋律的张力；织体加入二度色彩音程，与旋律一起落在E宫音。b乐句旋律音域提高八度，中音部加入了琶音和小波浪型的支声旋律，模仿民乐弹拨乐的伴奏效果，是贯穿全曲的核心主题句，收

束于B徵音。c乐句的旋律保持在高音区流动，落于B徵音上。切分音、附点节奏与模仿二胡滑奏的倚音装饰，使旋律柔中带刚，情绪更加激昂。织体音域扩大到三个八度，上下声部宽与紧的对位节奏，音响干净简洁。

变奏一（11~20）：仍然由三个乐句组成。a乐句以换头合尾方式缩减变奏，只保留了后面的两小节；b乐句增加了中间对位声部；c乐句因开始处的变奏而扩展了1小节。

变奏二（20~35）：由abcc四个乐句构成。a乐句延续缩减的两小节长度，旋律移至中音部。b乐句用琶音增加了旋律的流动性。c乐句扩展后，又换头合尾地变奏一次，通过八度叠加与附加音和弦的方式，增加了旋律的厚重效果；织体附点、切分、三连音、六连音、十连音、十二连音等不同节奏型的变化，增强了音乐发展的推动力；旋律和伴奏间的音域扩展到四个八度，力度在***ppp***与***f***之间变换，两个乐句均在高潮点上自由延长，使情绪在激昂与舒缓间自由宣泄。

变奏三（35~51）：由abcc四个乐句组成。a乐句回归4小节，从高音部、低声部的主题模仿开始，两条旋律线产生音色对比。b乐句的琶音织体与两个延长音增加了旋律自由发展的空间。两个c乐句变奏过程中，横向和纵向都增加了音符的密度，情绪持续高涨；十三连音、十四连音的琶音演奏模仿了古筝快速刮奏的音响效果，扩展了原曲的表现手法。

变奏四（51~64）：具有再现与尾声的双重效果，音乐不仅回归到abc三个乐句，其结构长度也与主题相呼应。a乐句以高音部的四、五度叠置和弦为中音部旋律衬托，伴以***ppp***力度，既增加了空灵感，又使主题清晰。b乐句在单旋律弹奏的同时，简化了和弦织体，让听觉的注意力停留在主旋律上。c乐句插入了部分a乐句的素材，并在结尾处形成扩充，点缀式的伴奏极其简约。

三、分析提示

1. 分析由单旋律改编的中国多声部器乐作品时，要紧紧抓住主题旋律发展的线索，注意旋律变奏中声部的自由变化，根据主题旋律判别结构位置。

2. 全曲在E同宫系统调式转换，每个主题和变奏都从E宫调式开始，转入B徵调式后结束，民族五声调式的旋律配以七声调式的织体。分析时，可淡化功能和声终止式对句读的影响，以每句的落音判断终止的稳定性。

3. 本曲是典型的中国传统音乐变奏曲，主题结构已经不规范，变奏中的变化更加自由，有乐句长度的自由延伸，也有乐句数量的变化。分析时，要重视中国传统音乐对合头、合尾技法在乐句关系判别中的运用。

第四节　曲目分析提示（10首）

1. 阿连斯基《固定低音变奏曲》Op.5 No.5

分析提示：固定低音音型变奏，固定低音音型由6个音符组成，具有一定和声意义和节奏意义，并以三种织体形态贯穿全曲。虽命名为变奏曲，但上方声部却是主调风格音乐，可以划分为有引子和尾声的单三部曲式，各乐段均为复乐段。

2. 亨德尔《帕萨卡里亚》

分析提示：固定低音旋律变奏的变奏曲式，包括主题及十次变奏，从主题到各变奏均为4小节乐句反复构成的乐段，g小调贯穿全曲。

3. 巴赫《c小调帕萨卡里亚》

分析提示：固定低音旋律变奏的变奏曲式，包括主题及二十次变奏，三部性，主题为8小节不分句乐段。

4. 莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》K.331第一乐章

分析提示：主题变奏的变奏曲式，包括主题及六次变奏。主题为有再现的单二部曲式，主题为A大调，只有变奏三为a小调，与各变奏形成调式对比。各变奏在主要旋律、结构、和声骨架等方面保留了主题的基本轮廓，不断引出新的对比因素。

5. 贝多芬《主题及六首变奏曲》Wo O70

分析提示：主题变奏的变奏曲式，包括主题及六次变奏，主题为有再现的单二部曲式，主题为G大调，只有变奏四为g小调，与各变奏形成调式对比。

6. 贝多芬《第12钢琴奏鸣曲》Op.26第一乐章

分析提示：主题变奏的变奏曲式，包括主题及五次变奏。主题为有再现的单二部曲式，主题为^{b}A大调，只有变奏三为^{b}a小调，与各变奏形成调式对比。

7. 柴科夫斯基《F大调钢琴变奏曲》Op.19

分析提示：主题变奏的变奏曲式，包括主题及十二次变奏，后接庞大的尾声。主题为有再现的单二部曲式，主题为F大调，主题到变奏四在主调陈述，相当于宏观结构的第一个呈示部分；变奏五到变奏九调性与两端形成对比，好像三部性结构的中部；变奏十到结束主调再现，具有宏观结构的再现意义。本曲交替运用了装饰性变奏和自由变奏手法，各变奏在旋律、结构、和声等方面都有较大变化。

8. 肖斯塔科维奇《二十四首前奏曲与赋格》Op.87 No.12

分析提示：固定低音旋律变奏的变奏曲式，包括主题及九次变奏，以复调手法创作。除变奏六主题移到高音部外，其余各变奏主题都保持在低音部，$^{\#}$g小调贯穿全曲。

9. 刘庄《沂蒙民歌变奏曲》

分析提示：主题变奏的变奏曲式，包括主题及八次变奏，采用自由变奏原则写作。主题为起承转合式乐段，结构变化自由。

10. 海顿《变奏曲》Op.83

分析提示：双主题变奏的变奏曲式，包括主题及两次变奏。主题一为有再现的单三部曲式，主题二为没有再现的单二部曲式，采用装饰性变奏手法写作，庞大的尾声达到83小节。

第七章

回旋曲式

由同一叠部(或称主部)和不同插部多次循环交替而构成的曲式称为回旋曲式。基本主题称为叠部,具有相对完整性和独立性,至少出现三次,依次称为"叠部一""叠部二""叠部三";插入的不同对比部分称为"插部", 与叠部在音乐性格、主题材料等方面形成对比,不少于两个,依次称为"插部一""插部二"等。回旋曲式必须具有五个(含)以上相对独立的部分,其结构图式为:A+B+A+C+A……A。

回旋曲式有不同的分类方式,可以按照时间顺序分,如古回旋曲式、维也纳时期的回旋曲式等;可以按照结构规模分,如小型回旋曲式、简单回旋曲式等;也可以按照主题关系分,如单主题回旋曲式、对比主题回旋曲式等。

在音乐作品中,回旋曲式兼有曲式结构与音乐体裁的双重意义(这一点与变奏曲式相似)。作为独立的曲式结构,回旋曲式广泛应用于各音乐时期、各种体裁的作品之中,比如常出现在套曲的某个乐章(如奏鸣套曲的慢板乐章、谐谑曲乐章或终曲乐章),也常用作独立的器乐作品或声乐作品,还可以作为大型曲式结构中某一部分的曲式基础。

本章各部分内容可与后附分析作品中相应部分结合分析。

第一节　回旋曲式的类型与特征

1. 小型回旋曲式

小型回旋曲式也称为"单主题回旋曲式",最早产生于17世纪下半叶,可见于其后各历史时期的作品。尽管曲式结构可能存在差异,但主要特征基本一致:(1)各部分(尤其是叠部)较小,一般为乐段或重复的乐句;(2)叠部的材料一般具有舞蹈性和歌唱性,呈示性陈述;(3)叠部与插部对比程度较低,插部常为叠部材料的引申发展;(4)结构划分明确,各部分大多具有封闭性,叠部的次数不受限制;(5)彼此之间连接的方式比较简单,通常没有连接和尾声;(6)叠部原样再现或简单再现,连速度都保持不变。如贝多芬《钢琴奏鸣曲(悲怆)》Op.13第二乐章、肖邦《前奏曲》Op.28 No.17,两首回旋曲式的各部分均为乐段。

2. 简单回旋曲式

简单回旋曲式又有"典型回旋曲式""古典时期回旋曲式""对比主题回旋曲式"等别称,产生于18世纪下半叶。其特征主要体现在:(1)减少了各部分重复次数,通常只包含五个部分,ABACA型五部性结构达到回旋曲式结构原则的极限;(2)叠部再现时常采用变奏再现和

缩减再现，也可能扩展变化，一般不改变调性；(3)插部用新的、对比性主题，也可能是剧烈扩展的乐段或不稳定的展开性音乐片段；(4)各部分结构规模扩大，各次级结构包含单二部曲式或单三部曲式甚至更复杂的结构，或变奏重复的乐段；(5)常引入连接以加强各部分联系，引入尾声以加强全曲的统一。如贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.49 No.2第二乐章，其叠部为边缘性的单三部曲式，两个插部均为乐段。

3. 从插部开始的倒装回旋曲式

插部在前，叠部在后，符合回旋曲式结构原则的曲式称为倒装回旋曲式，常见于欢快舞蹈性质的音乐作品中，类似于先轮流领唱，然后再合唱的民间歌舞。其结构图式为：BACA-DA……如肖邦《#c小调圆舞曲》Op.64 No.2就属于倒装回旋曲式，结构图式为：BACABA，叠部和插部都是复乐段或重复乐段。又如莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》K.331第三乐章《土耳其进行曲》也是典型的倒装回旋曲式，结构图示为：BACABA，其两个插部都是单三部曲式，叠部都是乐段。

第二节　相似曲式结构辨析

1. 与双重三部性曲式结构的辨析

以主部和插部出现的次数来确认回旋曲式结构时，有时会遇到一种相似的情况——双重三部性曲式。其结构图式如下：

双重单三部曲式：$a+b+a+b_1+a$

双重复三部曲式：$A+B+A+B_1+A$

这两种曲式结构原本都可以归类于以三部性曲式为基础的三部-五部性结构，其中再现部的b_1或B_1可能是第一次呈示的原样再现，也可能是变奏再现，甚至可能是变化巨大的动力化再现。当再现变化非常大时，就可能在音乐形象、性格等诸多方面产生全新的感觉。三部性结构与回旋曲式的区别主要在于C是新的对比主题，而在三部-五部性结构中，b_1或B_1是b或B的发展。当两者无限接近时，则形成边缘性曲式结构。

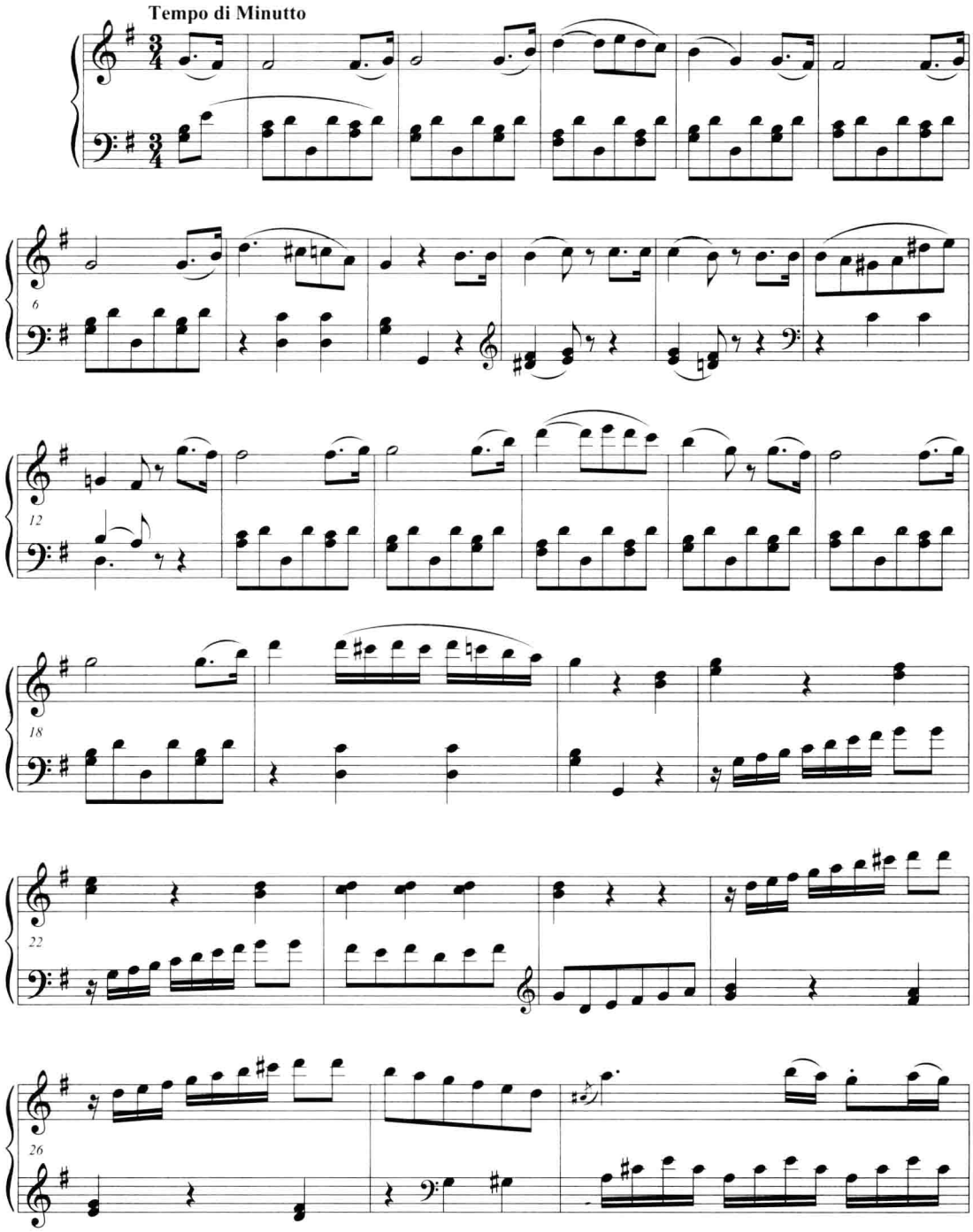
2. 与复三部曲式的辨析

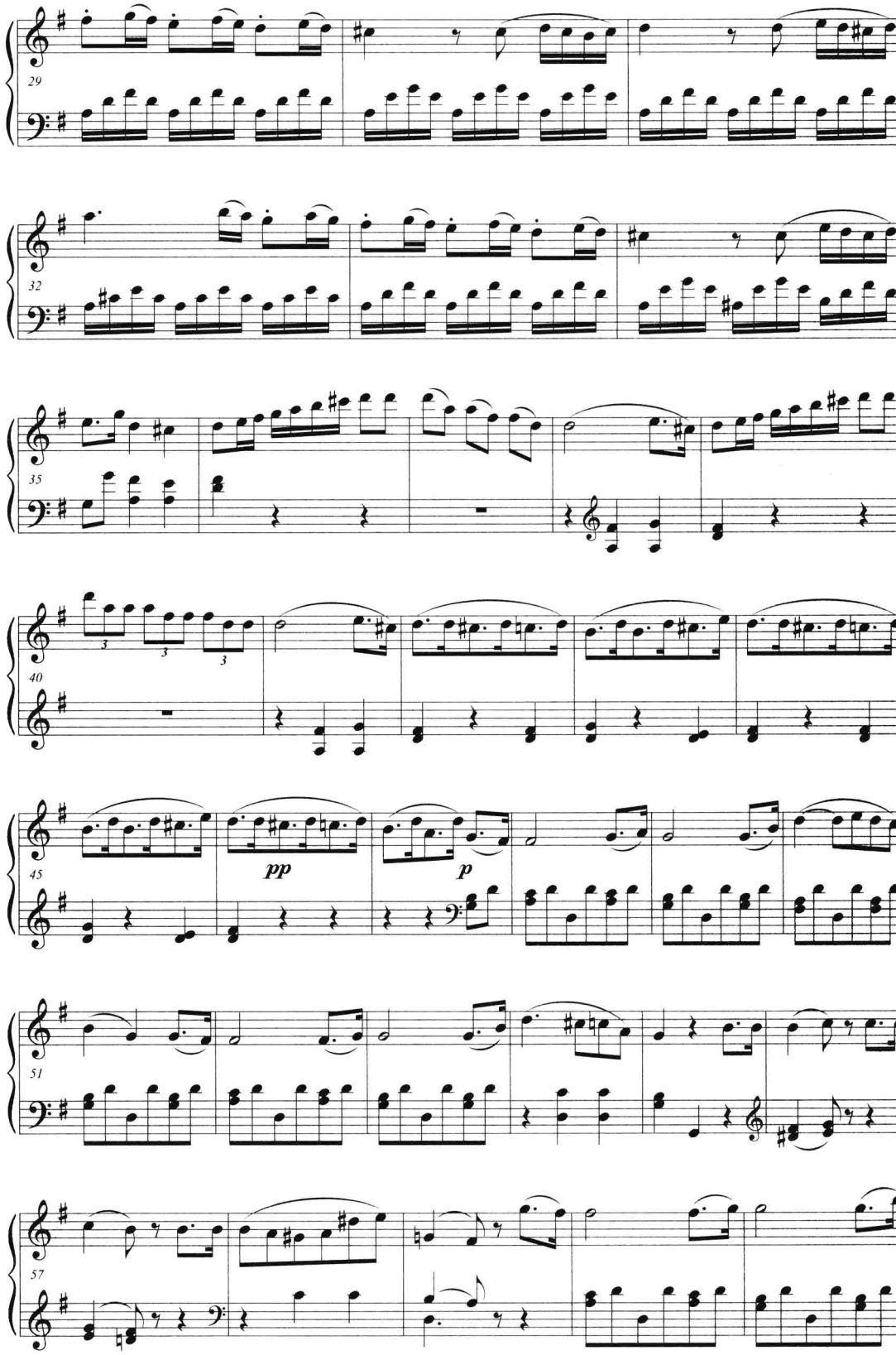
复三部曲式中部为乐段时，可能具有回旋曲式结构特征。如：ABA-C-ABA。

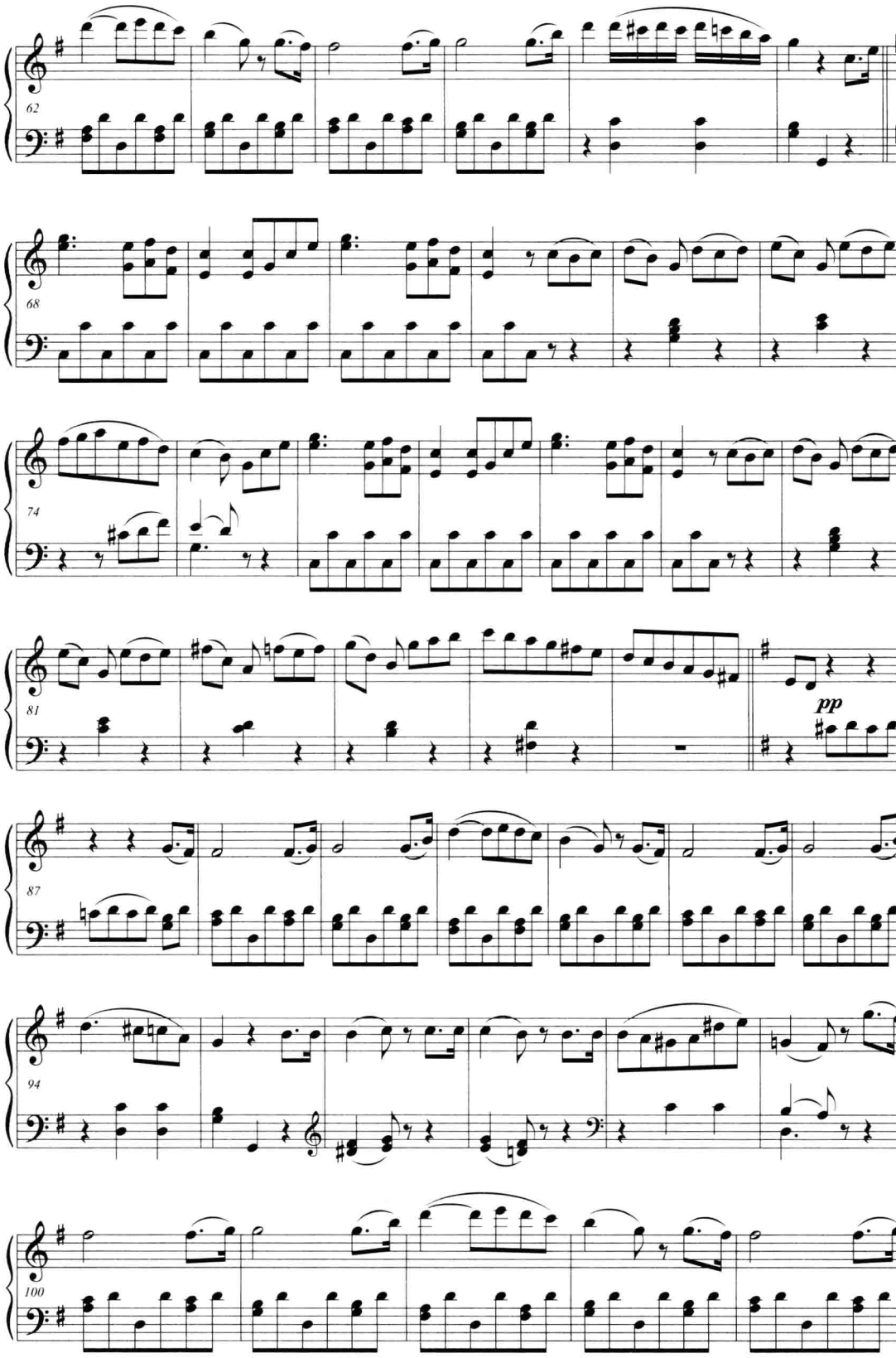
从复三部曲式结构原则分析，图式中ABA可视为第一部分，C可视为中部，后面的ABA为静止再现；从回旋曲式结构原则分析，图式可视为部分重复的小型回旋曲式，最后两个乐段是前两个乐段的倒装重复。两种曲式结构的辨析原则是：回旋曲式的B乐段与C乐段长度相似，与A乐段的对比程度也相似；而复三部曲式第一部分内部的对比程度明显小于第一部分与中部的对比程度，中部(乐段)长度规模远远大于B乐段。

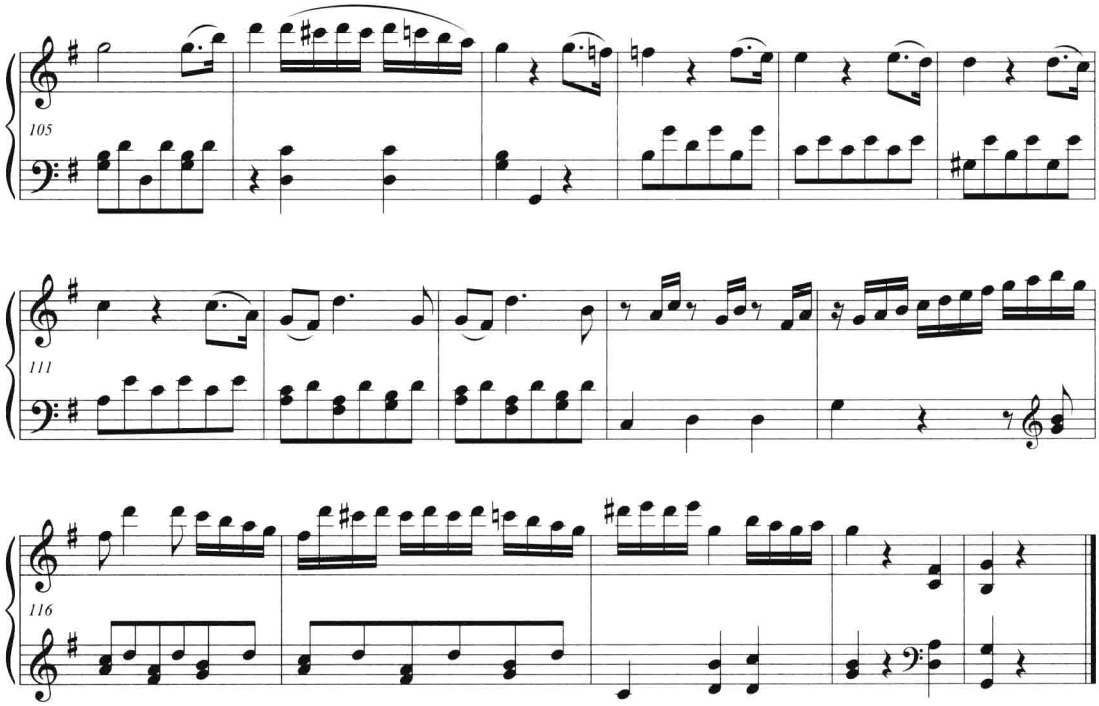
第三节　回旋曲式分析实例

例一　贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.49 No.2第二乐章




29
32
35
40
45
pp
p
51
57


62
68
74
81
pp
87
94
100



参考分析报告

一、分析图式

回旋曲式

一级曲式结构	叠部一	连接	插部一	连接	叠部二	插部二	叠部三	尾声
	单三		乐段		单三	乐段	单三	
起止小节数	1~20	21~27	28~41	42~47	48~67	68~87	88~107	108~120
二级曲式结构	A B A		C		A B A	D	A B A	
三级曲式结构	a a b a a		c c		a a b a a	d d	a a b a a	
小节数	4 4 4 4 4	7	4 10	6	4 4 4 4 4	8 12	4 4 4 4 4	13
调式调性	G:		D:		G:	C:	G:	

二、分析说明

本曲属于简单回旋曲式，由三部性结构的叠部和乐段结构的插部组成。由于叠部的两次再现都是原样再现，故叠部三结束时收束感不强，尾声将叠部与连接部分的材料发展变化，既有回顾总结的意味，又使音乐获得稳定的收束感。

叠部一（1~20）：可分析为单三部曲式（介于单二与单三之间的边缘性结构），由8+4+8三部性的三个乐段组成，中间部分与两端形成对比，主调为G大调。A乐段由4+4两个平行乐句组成，低音属持续，前乐句开放于属和弦，后乐句主调收拢。B乐段为4小节乐句，是a乐句的倒影变形，开放于属和弦。13~20小节是A乐段升高八度再现。

连接（21~27）：引入新材料，音阶式级进与稳定的四分音符节奏形成对比。21~24小节肯定主调，25~27小节向属调转调，具有补充终止和连接的双重作用。

插部一(28~47):由两个平行乐句组成的乐段,4+10不对称结构,转入D大调。前乐句不完满终止,后乐句于第36小节完满终止后扩展。36~41小节为两次补充终止,42~47小节进入叠部再现的属准备,由2+2+2三个乐节规模的片断组成,低音在G大调上属持续。

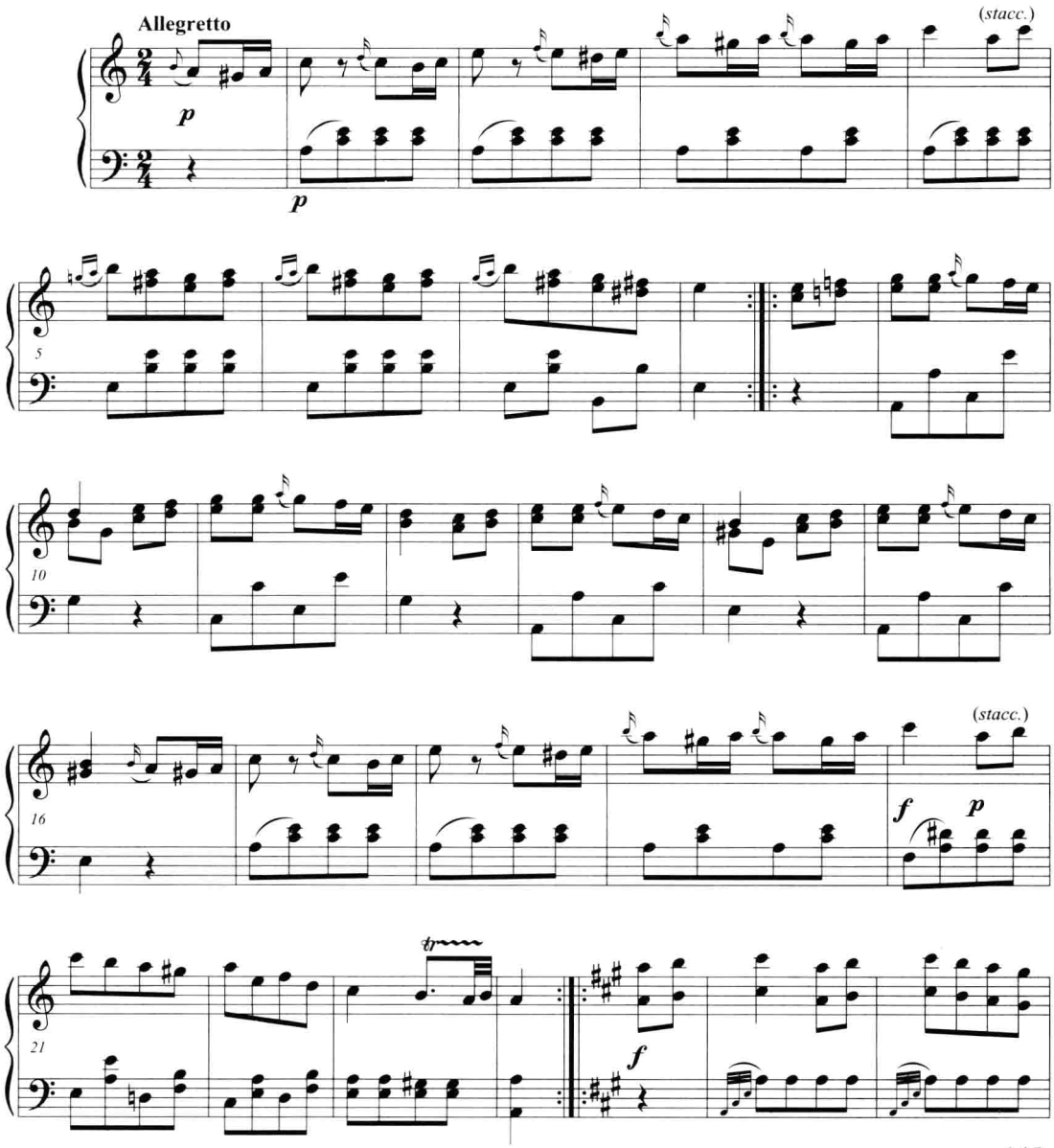
叠部二(48~67):叠部原样再现,省略了到插部的连接段落。

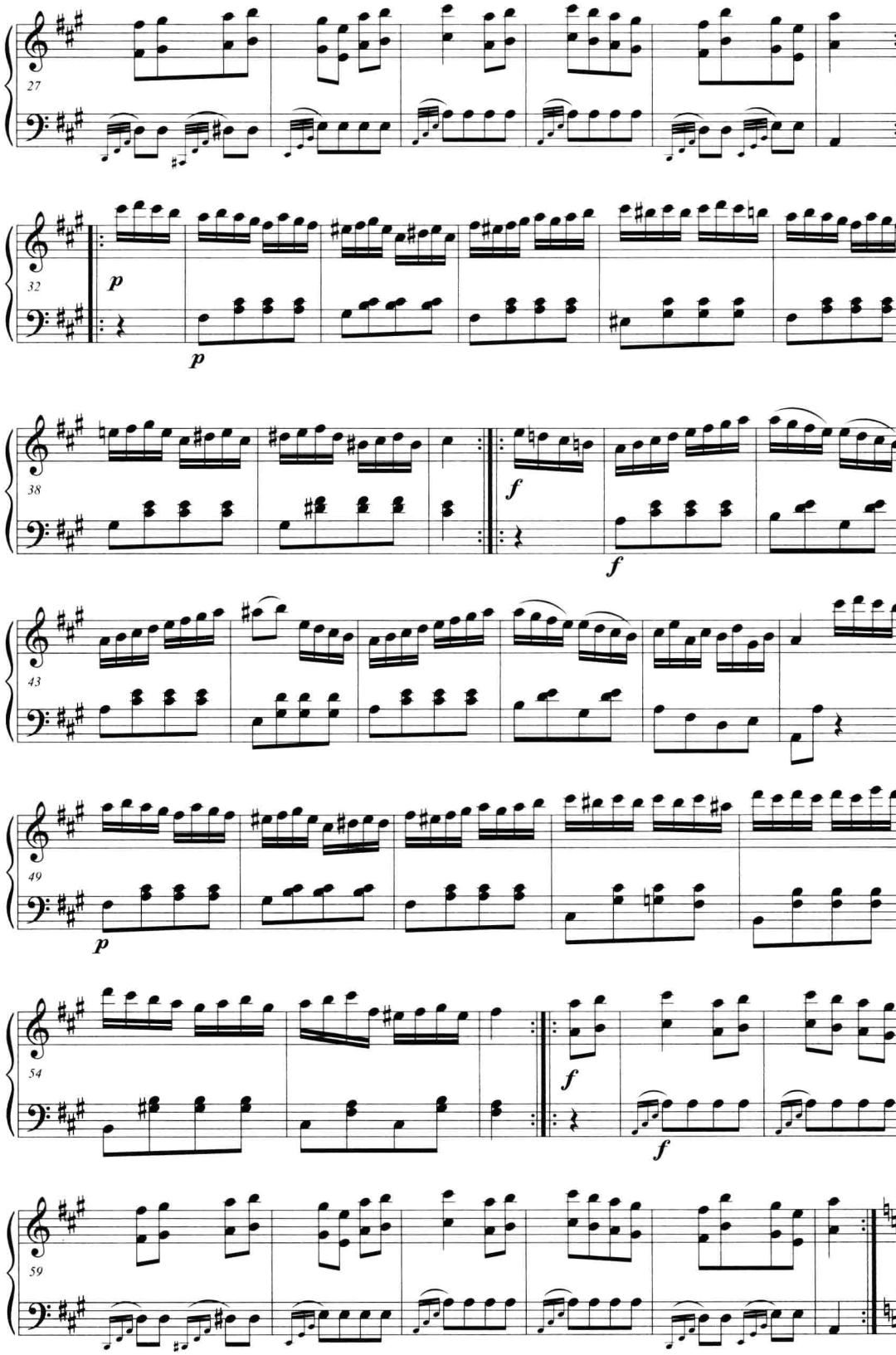
插部二(68~87):平行扩展的开放乐段,8+12不对称结构,转入C大调。前乐句开放于属和弦;后乐句从第84小节进入G大调的属准备。

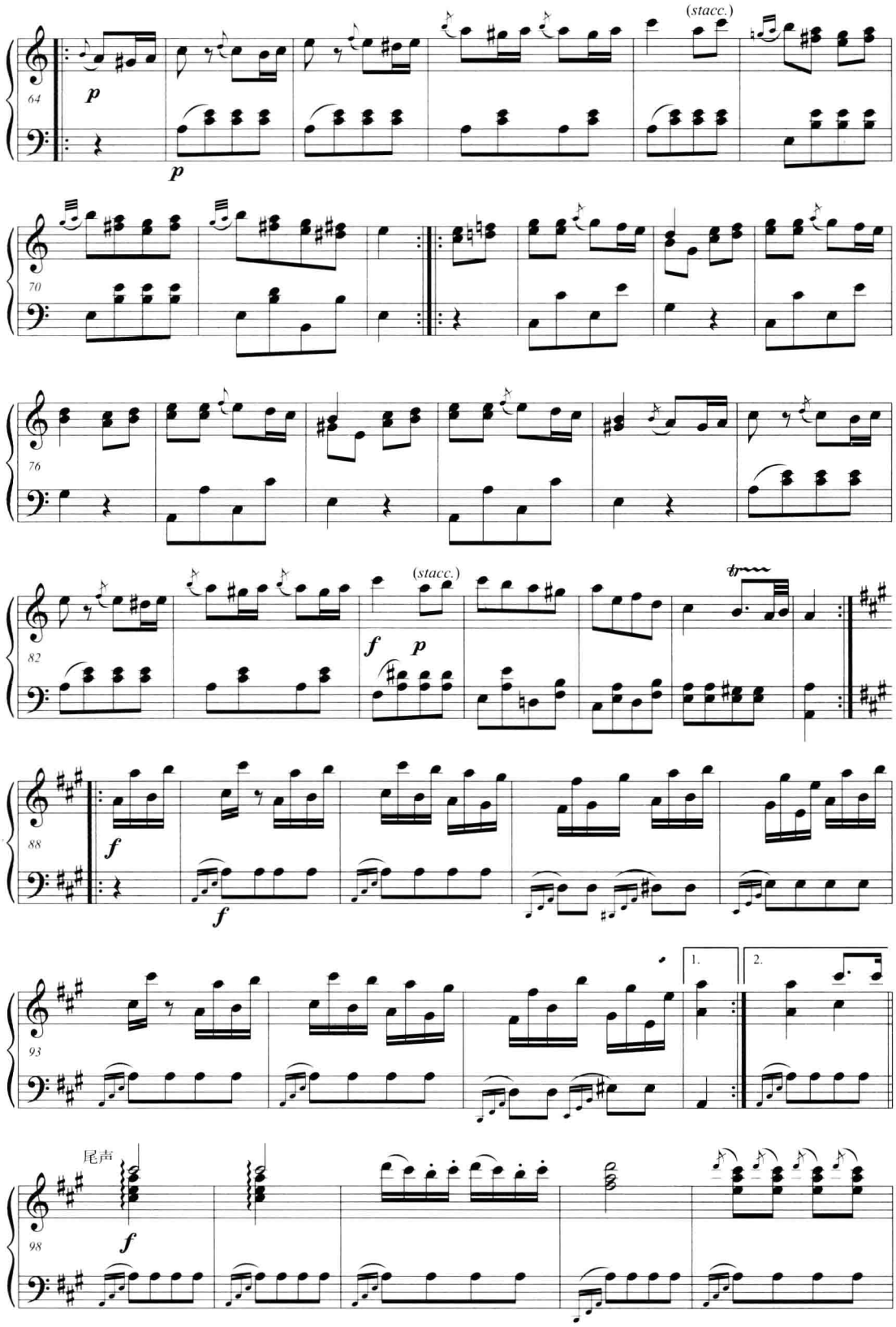
叠部三(88~107):叠部一原样再现。

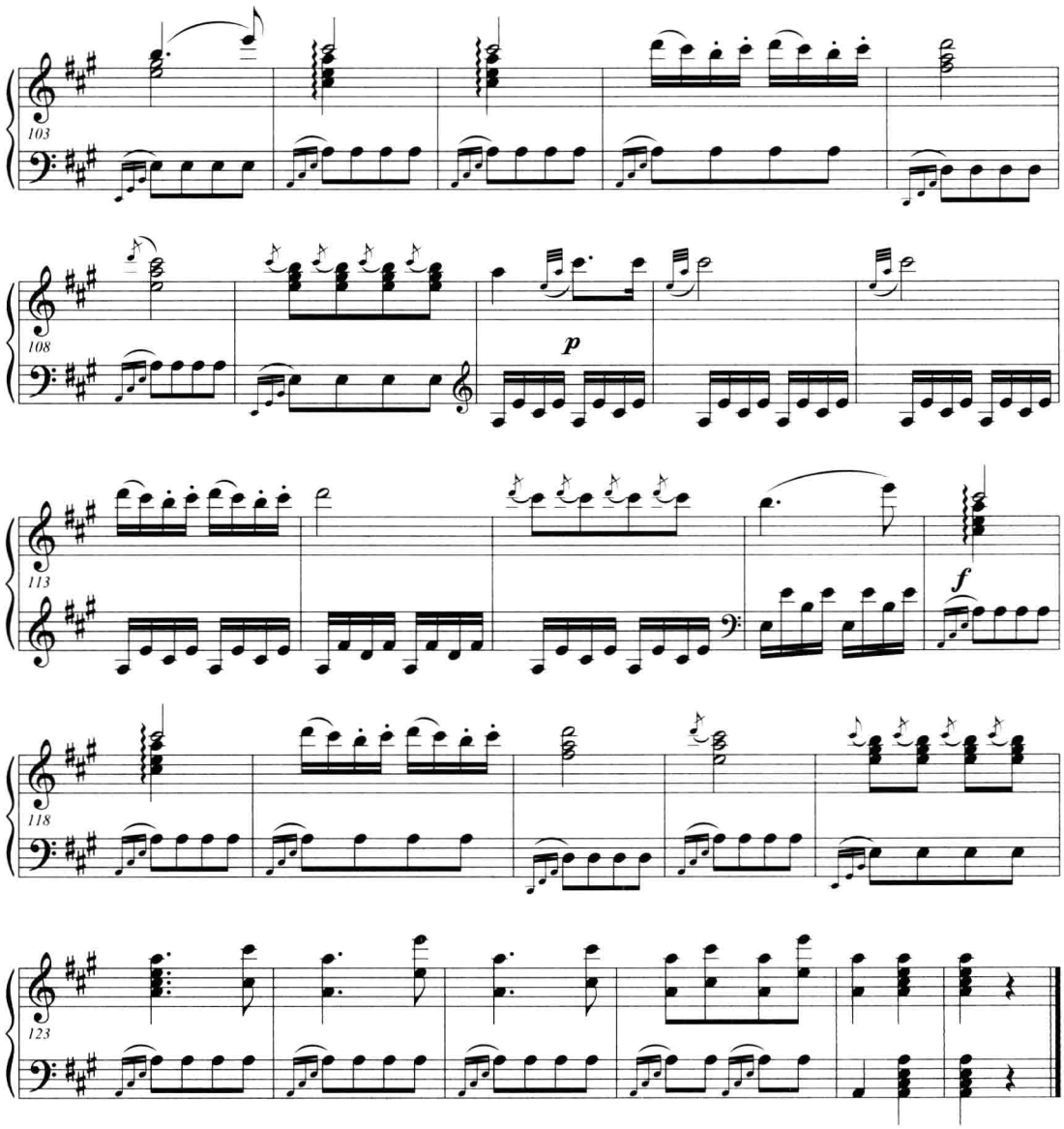
尾声(108~120):用叠部一动机模进发展,108~109小节C大调,110~111小节a小调,112~115小节转入G大调,连续补充终止后,主调完满终止结束。

例二　莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》K.331第三乐章《土耳其进行曲》




27
32
p
p
38
f
f
43
49
p
54
f
f
59


(stacc.)
p
p
(stacc.)
f
p
f
f
1.
2.
尾声
f



参考分析报告

一、分析图式

回旋曲式

一级曲式结构	插部一	叠部一	插部二	叠部二	插部一	叠部三	尾声
	单三	乐段	单三	乐段	单三	乐段	
起止小节数	1~24	25~32	33~56	57~64	65~88	89~97	98~128
二级曲式结构	A B A	C	D E D	C	A B A	C	Ⅰ Ⅱ
小节数	8 8 8	8	8 8 8	8	8 8 8	8	13 18
调式调性	a:e:C:a:	A:	#f:#c:A:#f:	A:	a:C:a:	A:	

二、分析说明

本曲为插部在前的回旋曲式，主调为A大调。叠部、插部一、插部二为三个对比鲜明的音乐主题，分别在a小调、A大调和#f小调上交替陈述。舞蹈节奏配以富有动感的旋律，使乐曲带有谐谑曲性质。

1~24小节是插部一，单三部曲式，各乐段均为4+4方整性结构，调性布局为a-e-C-a。A乐段前乐句在节奏重音上将装饰性华彩音、连奏和断奏结合运用，与富有活力的三度跳进构成动机化音型，配上分解和弦式织体，模仿出小军鼓效果，并以三度上行模进的方式将旋律不断快速向上推进到高潮点，整个和声建立在主和弦之上；后乐句转入e小调，在高潮点停留后下行。对比的B乐段转入C大调，前乐句以两小节为主题，重复一次后开放于属和弦；后乐句转入a小调，是前乐句的下行三度模进，开放于属和弦。17~24小节是A乐段的简单再现，后乐句变奏后完满终止收拢于主调。

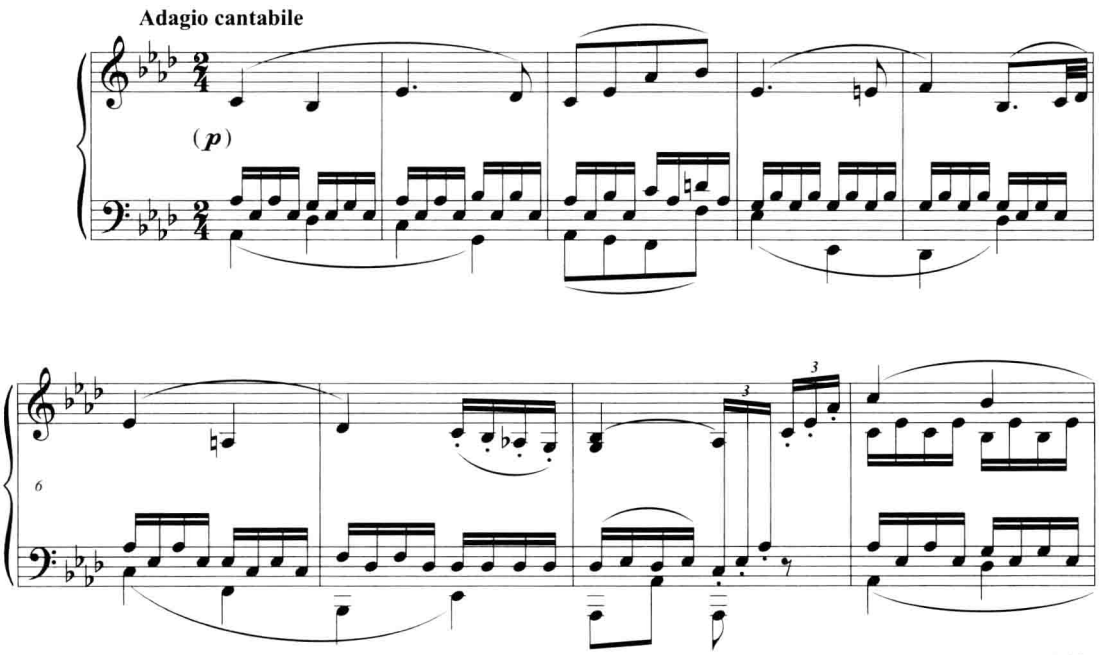
25~32小节是叠部一，由4+4两个平行乐句组成的乐段，建立在A大调上。旋律八度叠加，增强了主题的力度；低音将滚奏的琶音与单调的单音相结合，模仿军鼓的敲击声，体现了土耳其军乐明朗、雄壮的特点。

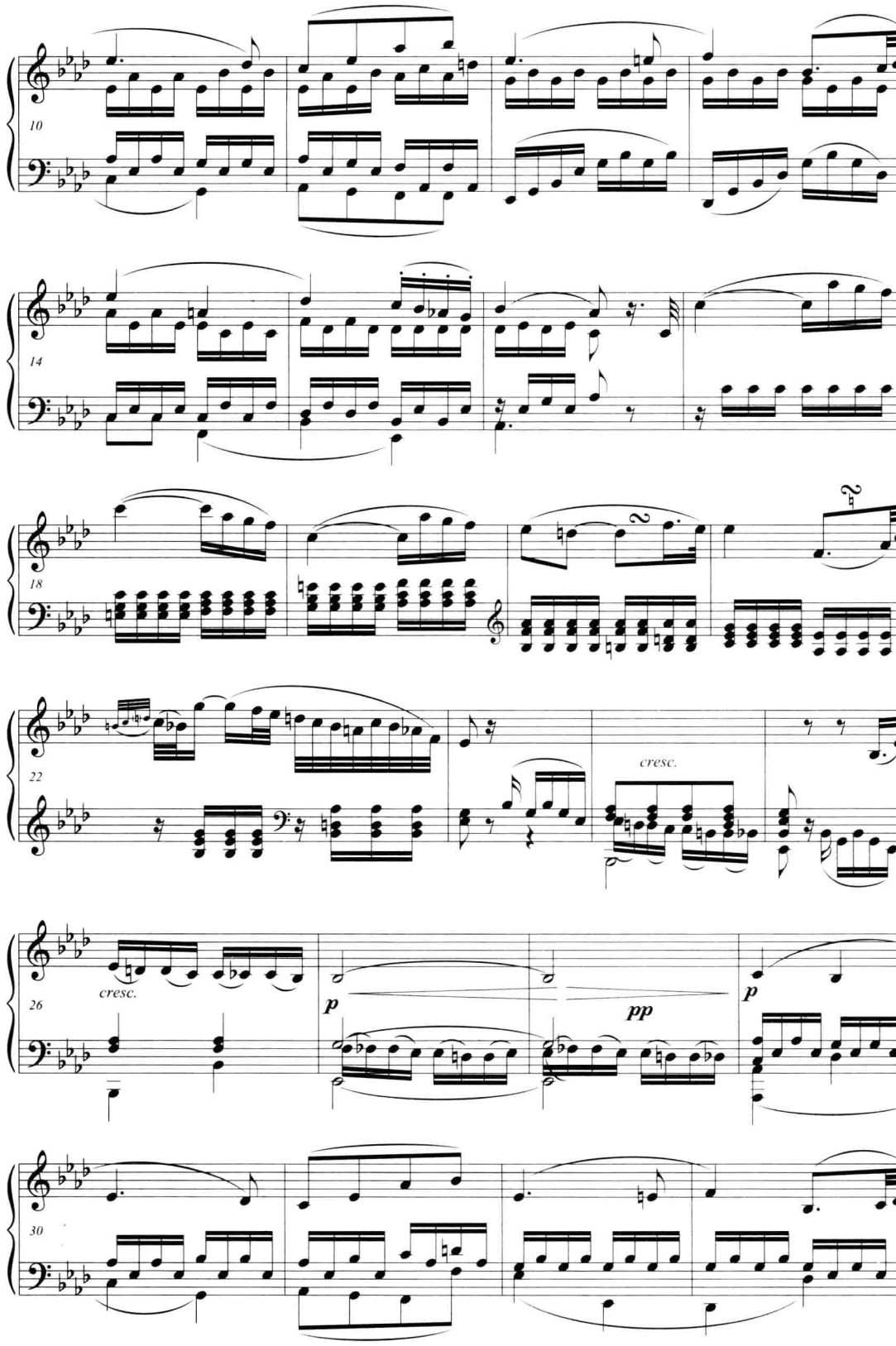
33~56小节是插部二，单三部曲式，各乐段均为4+4方整性结构，华丽的十六分音符快速跑动，流畅、轻盈。调性布局为#f-#c-A-#f，与插部一相似，形成关系大小调之间的对比。

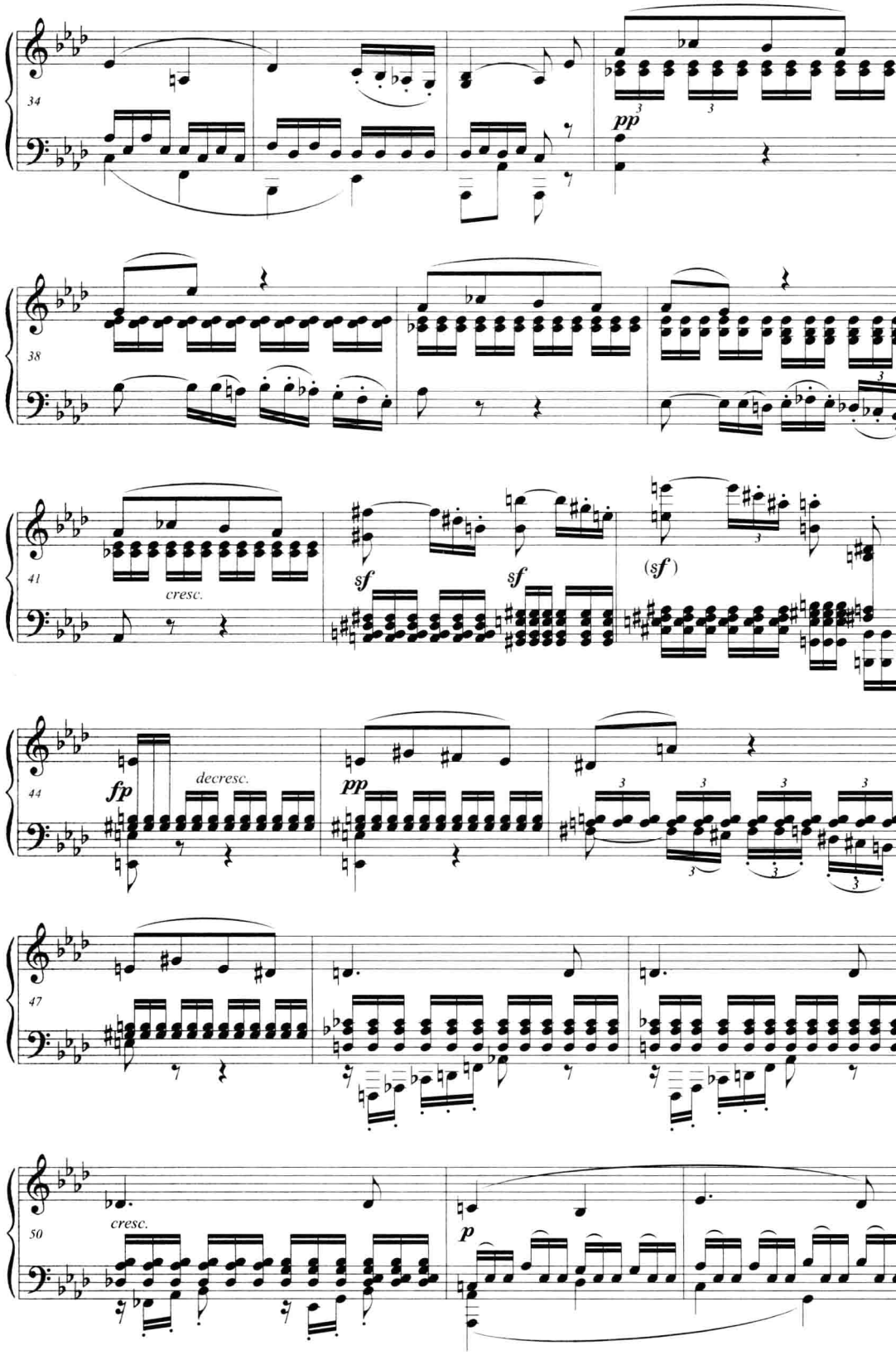
57~64小节是原样再现的叠部二，65~88小节是插部一的原样再现，89~97小节是叠部三的原样再现。

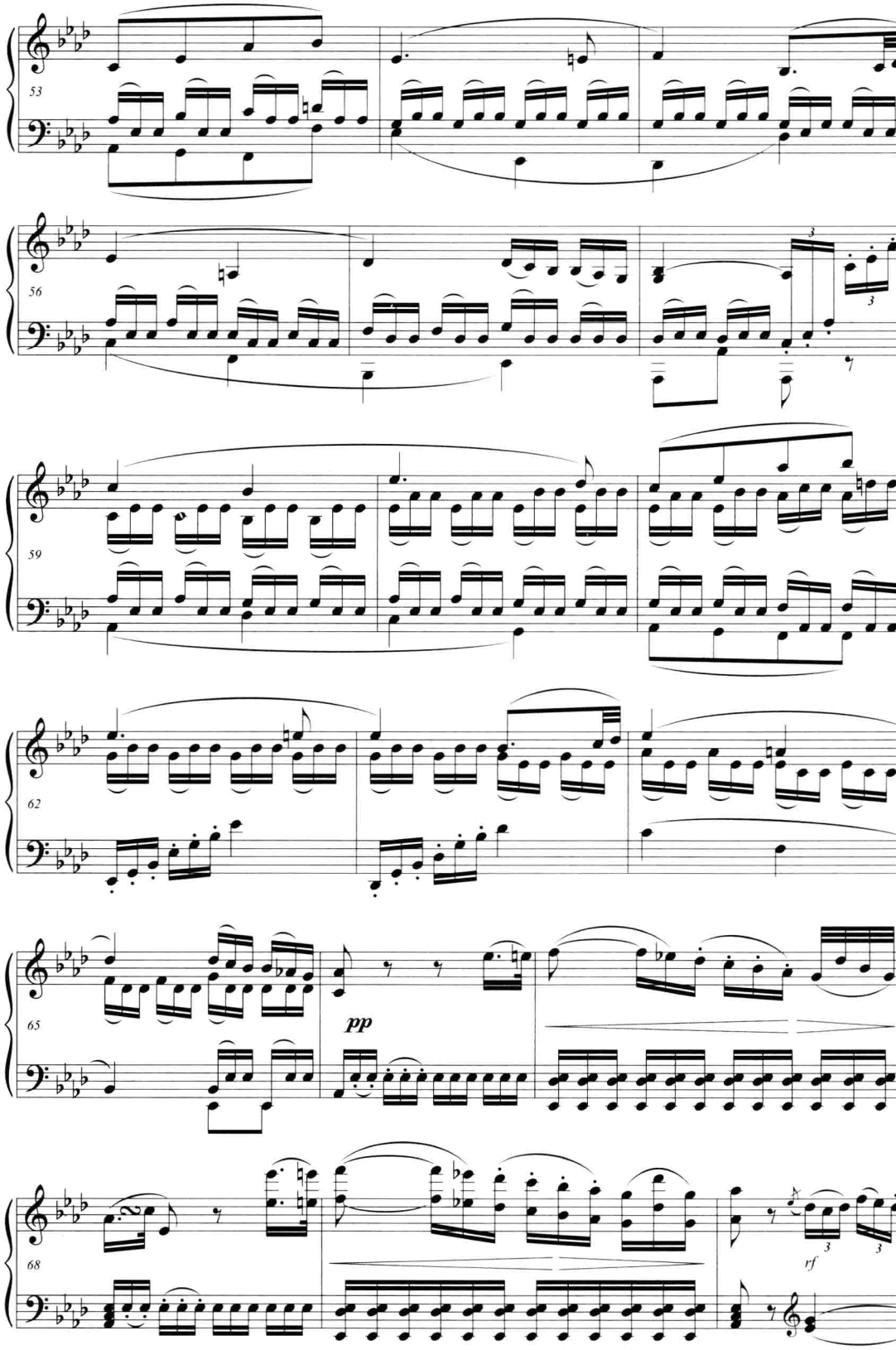
98~128小节进入尾声，新材料，两个双重平行的乐段规模。98~110小节为7+8两个平行乐句，111~123小节重复，后接5小节扩展。

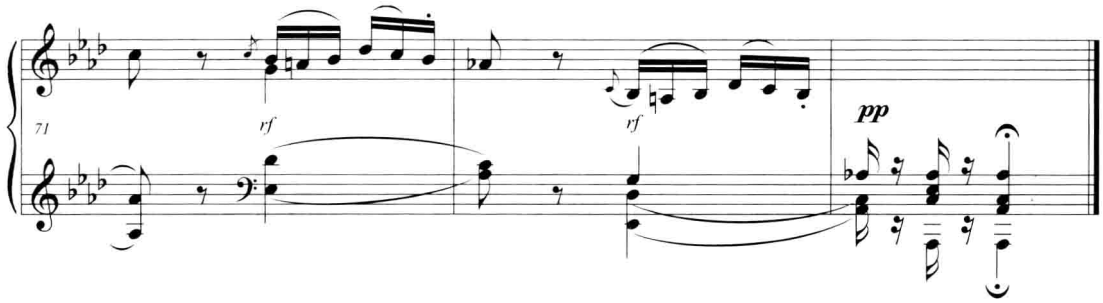
例三　贝多芬《钢琴奏鸣曲（悲怆）》Op.13第二乐章




10
14
18
22
cresc.
26
cresc.
p
pp
p
30


34
pp
38
41
cresc.
sf
sf
(sf)
44
fp
decresc.
pp
47
50
cresc.
p


53
56
59
62
65
pp
68
rf



参考分析报告

一、分析图式

回旋曲式

一级曲式结构	叠部一	插部一	叠部二	插部二	叠部三	尾声
	乐段	乐段	乐段	乐段	乐段	
起止小节数	1~16	17~28	29~36	37~50	51~66	67~73
二级曲式结构	a a	b	a	c c	a a	
小节数	8 8	12	8	8 6	8 8	7
调式调性	^{b}A:	f:^{b}E:	^{b}A:	^{b}a:E:	^{b}A:	

二、分析说明

本曲属于小型回旋曲式，各部分均为乐段规模。插部一是一句式乐段，叠部二只缩减再现了一个乐句，这两个特征是分析的难点。

叠部一（1~16）：由8+8两个平行乐句组成，主调为^{b}A大调，单一调性。前乐句外声部为对旋律，后乐句旋律提高八度，增加了一个分解和弦的内声部，两个乐句均完满终止收拢。

插部一（17~28）：一句式乐段。音乐先转入f小调，第19小节是第17小节的平行发展，18~21小节低音线性级进上行，第20小节转入^{b}E大调，21~23小节经S Ⅱ$^{6}_{5}$-K$^{6}_{4}$-D$_{7}$-T完满终止。24~25小节的结束动机巩固前面的终止，不断改变音区分裂模进，转入主调属准备。

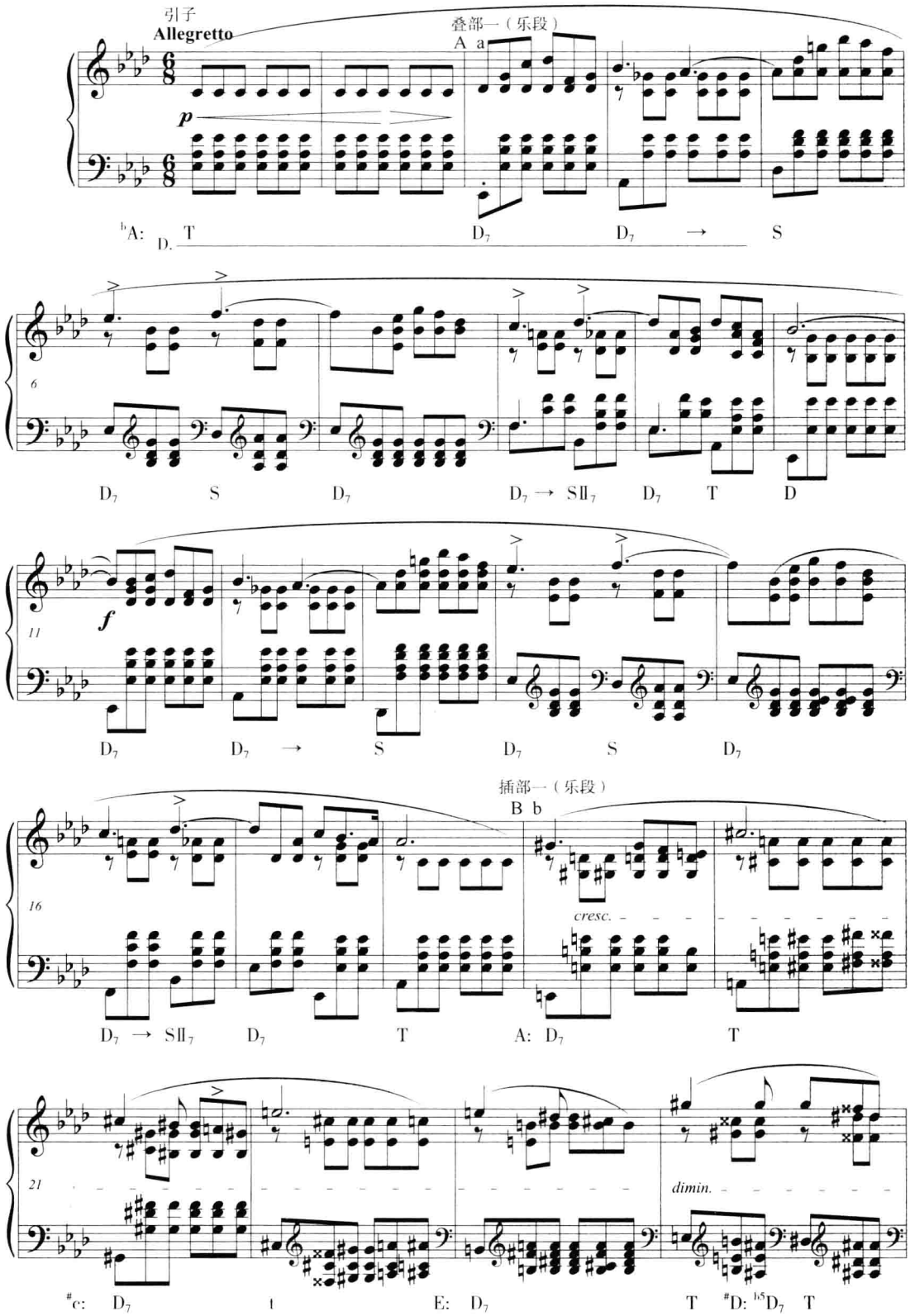
叠部二（29~36）：只再现了叠部的前乐句，直接进入插部二。

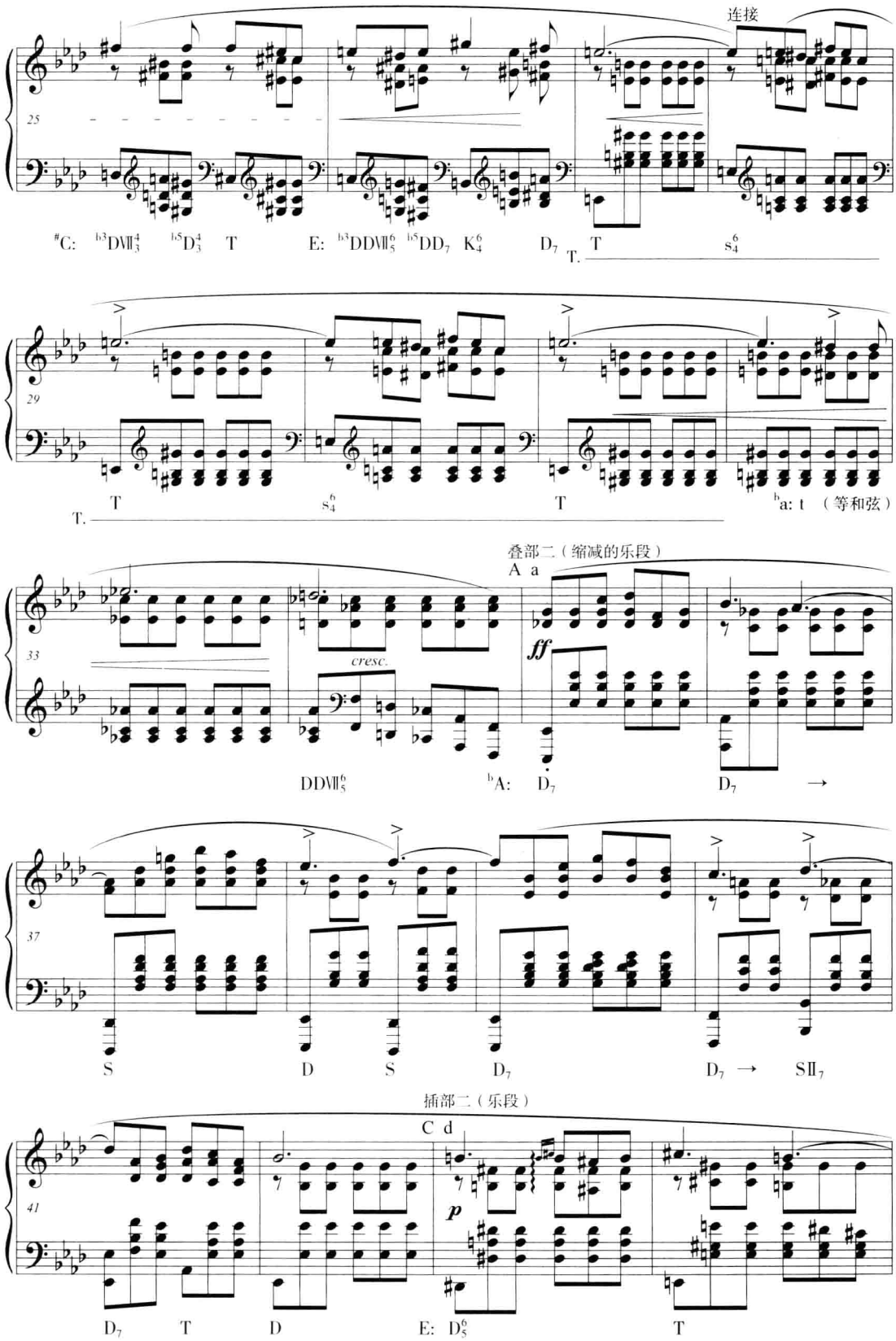
插部二（37~50）：由两个平行乐句组成，8+6不对称结构，三连音和弦式织体，转调开放乐段。第37小节开始的前乐句转入^{b}a小调，乐句与乐节双重平行，第42小节经等音转换（^{b}a=$^{\#}$g）转入E大调，并在该调完满终止。第45小节开始的后乐句从E大调开始，为前乐句下行四度模进，第48小节开始向^{b}A大调过渡，起到连接作用。

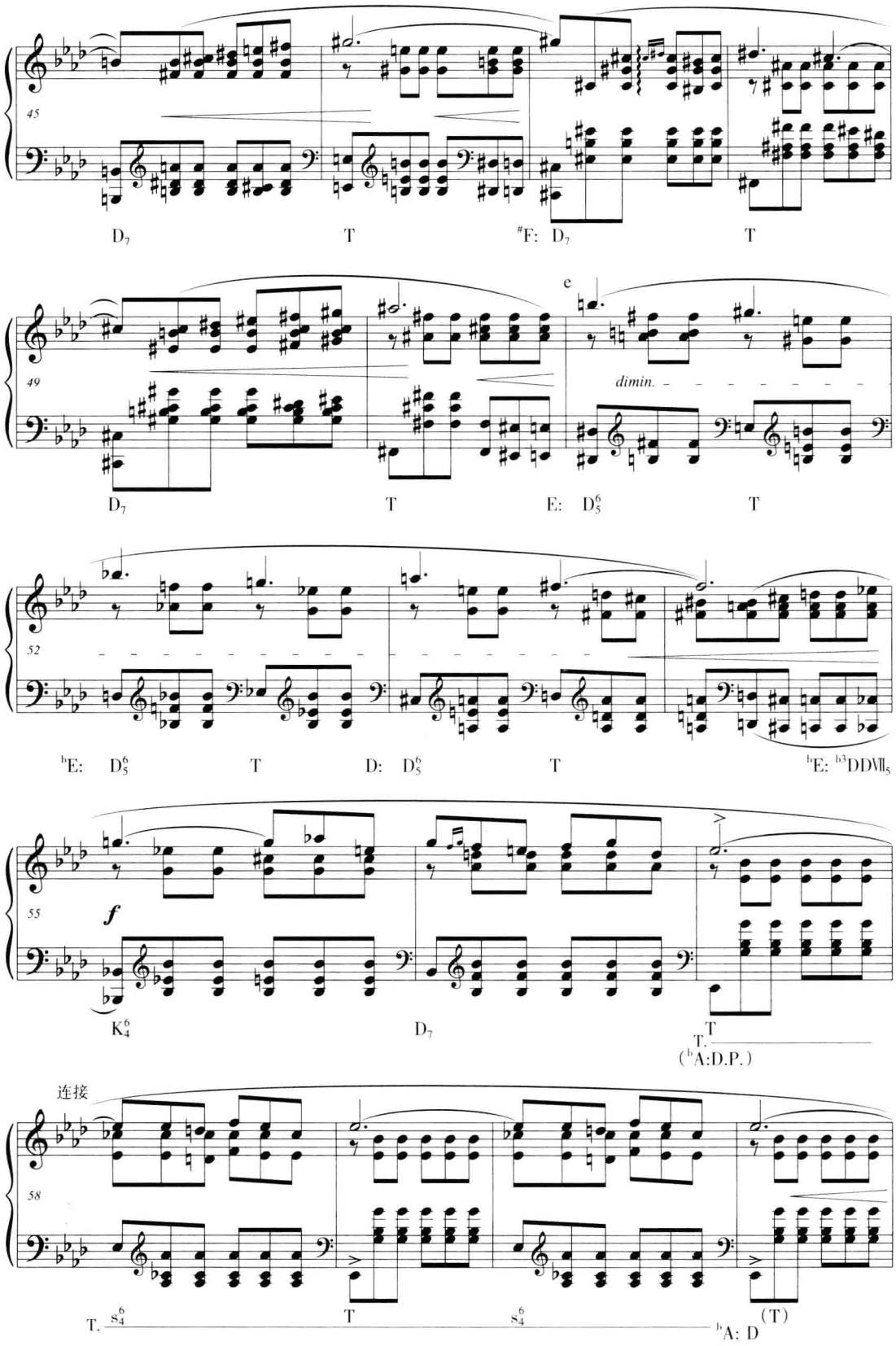
叠部三（51~66）：叠部一简单再现，织体延续了插部二的三连音音型，增加为四个声部，具有一定的动力化特征。

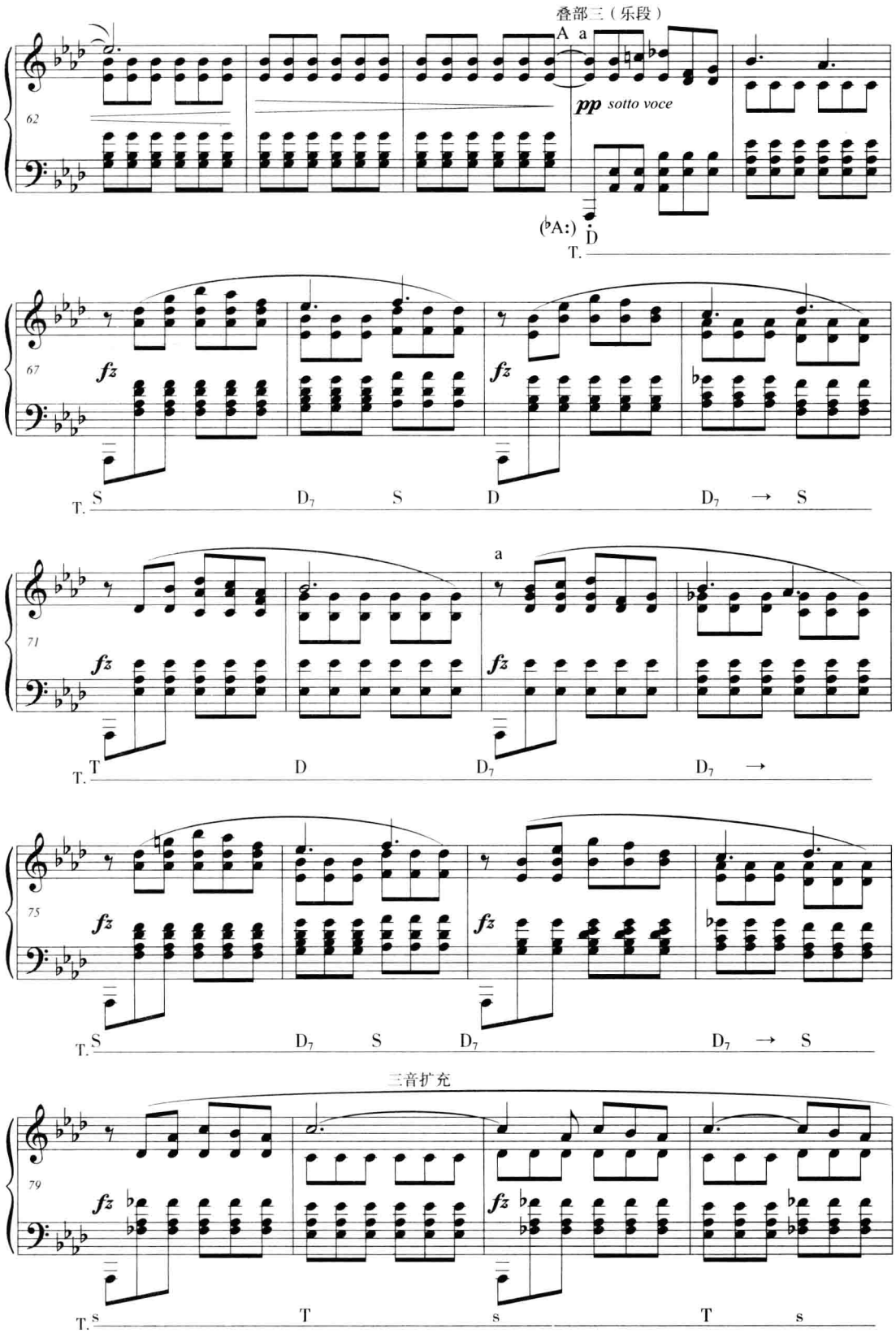
尾声（67~73）：由一系列补充终止构成，和声节奏逐步加密，T、D功能交替先是两小节变换一次，后是每小节变换一次。

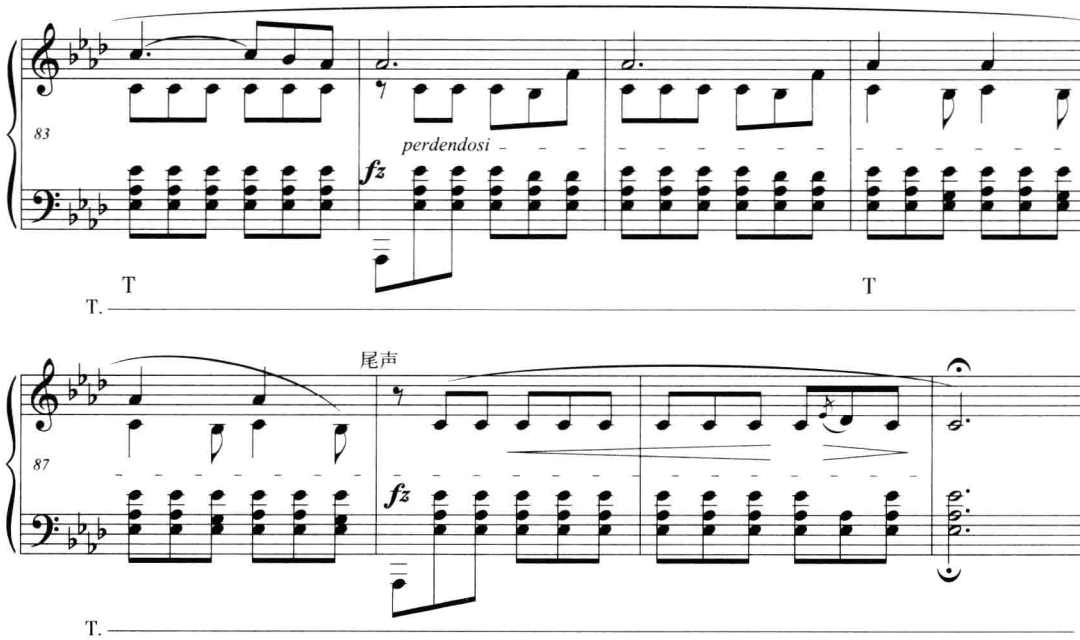
例四　肖邦《前奏曲》Op.28 No.17(含乐谱分析)




连接
25
#C: b3DVII4 3 b5D4 3 T E: b3DDVII6 5 b5DD7 K6 4 D7 T. T S6 4
29
T. T S6 4 T b a: t （等和弦）
叠部二（缩减的乐段）
A a
33
cresc.
ff
DDVII6 5 bA: D7 D7 →
37
S D S D7 D7 → SII7
插部二（乐段）
C d
41
p
D7 T D E: D6 5 T


45
D7
T
#F: D7
T
49
e
dimin.
D7
T
E: D65
T
52
bE: D65
T
D: D65
T
bE: b3DDVII5
55
f
K64
D7
T
T.
(bA:D.P.)
连接
58
T. S64
T
S64
bA: D
(T)


叠部三（乐段）
A a
pp sotto voce
(♭A:)
D
T.
62
67
fz
S
D7
S
D
D7
→
S
71
a
T
D
D7
D7
→
75
S
D7
S
D7
D7
→
S
三音扩充
79
s
T
s
T
s



参考分析报告

一、分析图式

回旋曲式

一级曲式结构	引子	叠部一	插部一	连接	叠部二	插部二	连接	叠部三	尾声
		乐段	乐段		乐句	乐段		乐段	
起止小节数	1~2	3~18	19~27	28~34	35~42	43~57	58~64	65~87	88~90
二级曲式结构		a a	b c		a	d e		a a	
小节数	2	8 8	4 5	7	8	8 7	7	8 15	3
调式调性	^{b}A:		E:	a:^{b}a:	^{b}A:	E:$^{\#}$F:E:^{b}E:D:^{b}E:		^{b}A:	

二、分析说明

本曲为肖邦钢琴《前奏曲》第17首，叠部和插部均为乐段规模，抒情性与歌唱性贯穿始终，音乐材料在发展过程中的对比性相对较弱，插部更具有发展的意义。

引子(1~2)：低音属持续与上方主和弦形成简洁的双和声层，引出叠部和弦式织体。

叠部一(3~18)：8+8两个平行乐句组成的乐段，单一调性，主调为^{b}A大调。前乐句以两小节为变奏动机，变奏、模进发展，2+2构成乐节，4+4构成乐句。前乐句开放于属和弦，后乐句是前乐句的简单重复，完满终止于主调。

插部一(19~27)：4+5两个对比乐句组成的不对称乐段，转调模进发展。前乐句19~20小节模进动机，A大调；21~22小节上行三度模进，$^{\#}$c小调；后乐句第23小节继续上行三度模进，转入E大调，26~27小节经$^{b5}DD_7-K^6_4-D_7-T$完满终止。28~34小节为连接，延续了插部一的材料，两次补充变格终止后，第33小节等和弦转换进入^{b}a小调，以同主音调为叠部二的再现作准备。

叠部二(35~42):仅仅再现了叠部一的前乐句,开放于^{b}A大调属和弦。

插部二(43~57):8+7两个对比乐句组成的不对称结构,好像叠部二的继续发展,通过连续模进,形成极不稳定的转调乐段。前乐句使用插部一的材料发展,由4+4两个二度关系的模进乐节组成,第43小节E大调,第47小节转入$^{\#}$F大调。后乐句经过了一系列转调模进:第51小节转入E大调,第52小节转入^{b}E大调,第53小节转入D大调,第55小节转回主调的属调(^{b}E大调),完满终止。58~64小节为连接,58~61小节是插部二的补充变格终止,62~64小节为^{b}A大调再现作属准备。

叠部三(65~87):叠部一原样再现,第80小节通过三音不完满终止形成扩充,经过一系列补充终止后收拢于主调。

尾声(88~90):与引子呼应。

三、分析提示

本曲音乐材料发展特征是放弃了回旋曲式中叠部与插部的并置对比,而使用了主题材料贯穿发展的手法,使插部好像是叠部音乐材料的展开,音乐形象单一,由此导致音乐结构的特殊性:叠部二仅仅再现了叠部的一个乐句,且在主调上开放,随后即转入插部二,使插部二好像是叠部二的发展。

第四节　曲目分析提示(12首)

1. 库普兰《蒙尼卡姐妹》

分析提示:单主题小型回旋曲式,结构图示为A+B+A+C+连接+A+D+A,主部及前两个插部为两句式乐段,只有插部三为六个乐句组成的乐段。

2. 莫扎特《a小调回旋曲》K.511

分析提示:简单回旋曲式。主部为有再现的单三部曲式,第一次再现只再现了一个乐段;两个插部均为有再现的单三部曲式。

3. 贝多芬《献给爱丽丝》

分析提示:简单回旋曲式。主部为有再现的单三部曲式,两个插部均为展开性乐段。

4. 贝多芬《第10钢琴奏鸣曲》Op.14 No.2第三乐章

分析提示:简单回旋曲式,结构图示为A+B+A+连接+C+连接+A+尾声。主部为有再现的单三部曲式,动机化写作;插部一为开放的乐段变奏一次;插部二为单三部曲式,后接的连接段是主部的假再现;尾声庞大。

5. 贝多芬《第21钢琴奏鸣曲(黎明)》Op.53第三乐章

分析提示:简单回旋曲式,结构图示为A+B+连接+A+C+连接+A+尾声。主部为三部-五部性结构,两个插部均为没有再现的单二部曲式,尾声长达200小节。

6. 贝多芬《C大调回旋曲》Op.51 No.1

分析提示:简单回旋曲式,结构图示为A+连接+B+连接+A+C+连接+假再现+A+尾声。主部为有再现的单二部曲式,第一次再现缩减为乐段;插部一为乐段,插部二为有再现的单二部曲式。

7. 舒曼《维也纳狂欢节》

分析提示：大型回旋曲式，结构图示为A+B+C+A+D+A+E+A+F+A+G+A+B+A+尾声。主部为单三部曲式，只在第五次再现时缩减再现；各插部分别为乐段、单三部曲式或双重单三部曲式；插部五长达102小节，本身就表现为五部性回旋曲式结构特征。

8. 勃拉姆斯《第二交响曲》Op.73第三乐章

分析提示：五部性简单回旋曲式，结构图示为A+B+A+连接+C+连接+A+尾声。主部为有再现的单三部曲式，第一次再现缩减为乐段；插部一为有再现的单三部曲式，插部二为乐段。

9. 肖邦《#c小调圆舞曲》Op.64 No.2

分析提示：插部在前的倒装回旋曲式。每个部分均由乐段组成，主部为重复乐段，插部为复乐段。

10. 拉威尔《帕凡舞曲》(为夭亡的公主而作)

分析提示：回旋曲式，叠部和插部均为不规则的乐段结构。

11. 普罗科菲耶夫《朱丽叶小姑娘》(选自舞剧《罗密欧与朱丽叶》组曲)

分析提示：含有三个插部的回旋曲式，主调为C大调。叠部二、叠部三分别在E大调、A大调上移调再现，叠部四再现主调；插部一、插部二为结构清晰的乐段，插部三为复杂结构的单二部曲式，中途调性游离。

12. 冼星海曲《到敌人后方去》

分析提示：五部性回旋曲式，结构图示为A+B+A+C+A+尾声。

第八章

奏鸣曲式与回旋奏鸣曲式

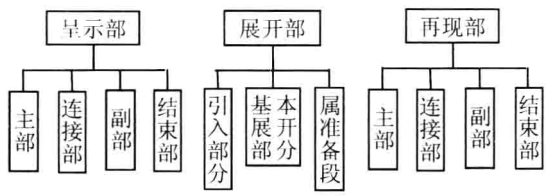
奏鸣曲式和回旋奏鸣曲式属于大型曲式结构，本章将通过常识性介绍和实例分析，使学生对这两种曲式结构有一般性了解。

第一节　奏鸣曲式

奏鸣曲式形成于18世纪末，经海顿、莫扎特、贝多芬等维也纳古典音乐作曲家的创作实践而日臻完善，是单乐章作品中最高级、最复杂的组织形式，基本结构由呈示部、展开部、再现部等三部分组成。

“奏鸣曲式”与“奏鸣曲”之间存在着密切的联系，但两者不是同一概念。奏鸣曲式(Sonata form)是指某种典型的曲式结构，奏鸣曲(Sonata)是指某种多乐章器乐套曲的体裁，也叫“奏鸣曲套曲”。奏鸣曲通常由3~4个相互对比的乐章组成，其典型特征是：第一乐章为快板，奏鸣曲式；第二乐章为慢板，常用三部性曲式、自由奏鸣曲式或变奏曲式；第三乐章为小步舞曲或谐谑曲，常用三部性曲式；第四乐章为快板或急板，常用奏鸣曲式、回旋曲式或回旋奏鸣曲式。

奏鸣曲式结构图式



呈示部为双主题呈示，由主部、连接部、副部和结束部等四个部分组成：(1)主部通常包含一个动机化主题，乐段结构或开放性乐句，单一调性；也可能为多主题主部，可能有离调或转调。(2)连接部主要功能是向副部转调过渡。(3)副部大多为抒情性和歌唱性，通过一个或几个新的主题从不同的方面继续展示乐思的其他方面；副部调性通常为属关系调或关系大小调，与主部调性在呈示部中的对置和再现部的统一是奏鸣曲式的重要特征。(4)结束部与副部调性相同，起到巩固副部调性、对呈示部进行综合概括的作用。

展开部是呈示部材料中矛盾冲突的继续发展和更加剧烈的积极展开，由引入、基本展开和属准备等三个部分组成：(1)引入部分具有承上启下的作用，相当于展开部内部的小引子，长短自由，甚至可能省略。(2)基本展开部分是展开部的核心，主要展开呈示部中主部、连接部、副部、结束部的某部分或某些部分，也可引入新材料；调性关系常较为复杂，但体现一定的布局规律；其划分的界限较为隐蔽，一般不能以终止式的稳定程度来确定。(3)属准备部分常以主调属和弦或属调为再现部作准备。

再现部为变化再现，主要特点是：(1)呈示部可能完整再现，也可能省略再现。(2)主部常原样再现；连接部常有改变，但变化可能很小；副部与结束部材料形态一般不变，但要转到主

调再现。(3)主部与副部调性统一是最主要特征。

奏鸣曲式可能有引子,但规模通常较小;大多数奏鸣曲式有尾声,尾声的规模可能很庞大,甚至分为几个部分。因此,奏鸣曲式又常包括呈示部、展开部、再现部、尾声等四个部分。

奏鸣曲式有两种主要的变化形式:(1)可能以某些具有准确曲式结构的新主题构成中间插部,以此代替展开部,其材料发展方法有些像复三部曲式的三声中部。(2)奏鸣曲式可能省略展开部,也可能省略呈示部或再现部中的连接部、结束部。所以,呈示部中双主题呈示是奏鸣曲式的另一个重要特征。

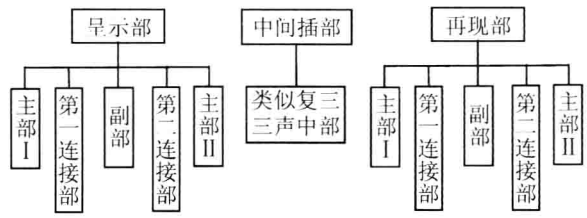
奏鸣曲式在音乐创作中应用广泛,常用于交响曲、协奏曲、奏鸣曲等多乐章套曲,也可能用于交响序曲、歌剧序曲、幻想曲、交响诗等单乐章作品,但在声乐作品中应用极少。

第二节　回旋奏鸣曲式

回旋奏鸣曲式是回旋曲式与奏鸣曲式的综合。它既符合回旋曲式的基本结构原则:一是主部与插部交替呈示,二是主部陈述不少于三次,插部不少于两个;又符合奏鸣曲式的基本结构原则:一是主部与副部两个主题在呈示部中首次陈述,二是主部与副部的调性在呈示部中对置,再现部中统一。两种曲式原则互相影响,并按照一定的规律互相结合在一起,形成新的曲式特点。

典型回旋奏鸣曲式各部分界限分明,音乐富有活泼、愉快、歌舞性的特点,和大多数古典奏鸣套曲辉煌、乐观的大结局相一致;其规模与份量又与套曲第一乐章的奏鸣曲式相平衡,弥补了简单回旋曲式的不足。

回旋奏鸣曲式结构图式



呈示部由五个部分组成:(1)主部Ⅰ的结构特征与简单回旋曲式叠部相似,音乐具有舞蹈性和歌唱性,单二部曲式最为常见。(2)第一连接部与奏鸣曲式连接部相似,主要功能是向副部转调过渡。(3)副部也叫"第一插部",多数情况下为乐段结构,与主部形成对比;调性在从属调上展开,一般不转调,以收拢性为主,开放情况较少。(4)第二连接部通常比第一连接部大得多,具有一定的展开性,可能形成高潮。(5)主部Ⅱ一般原样再现。

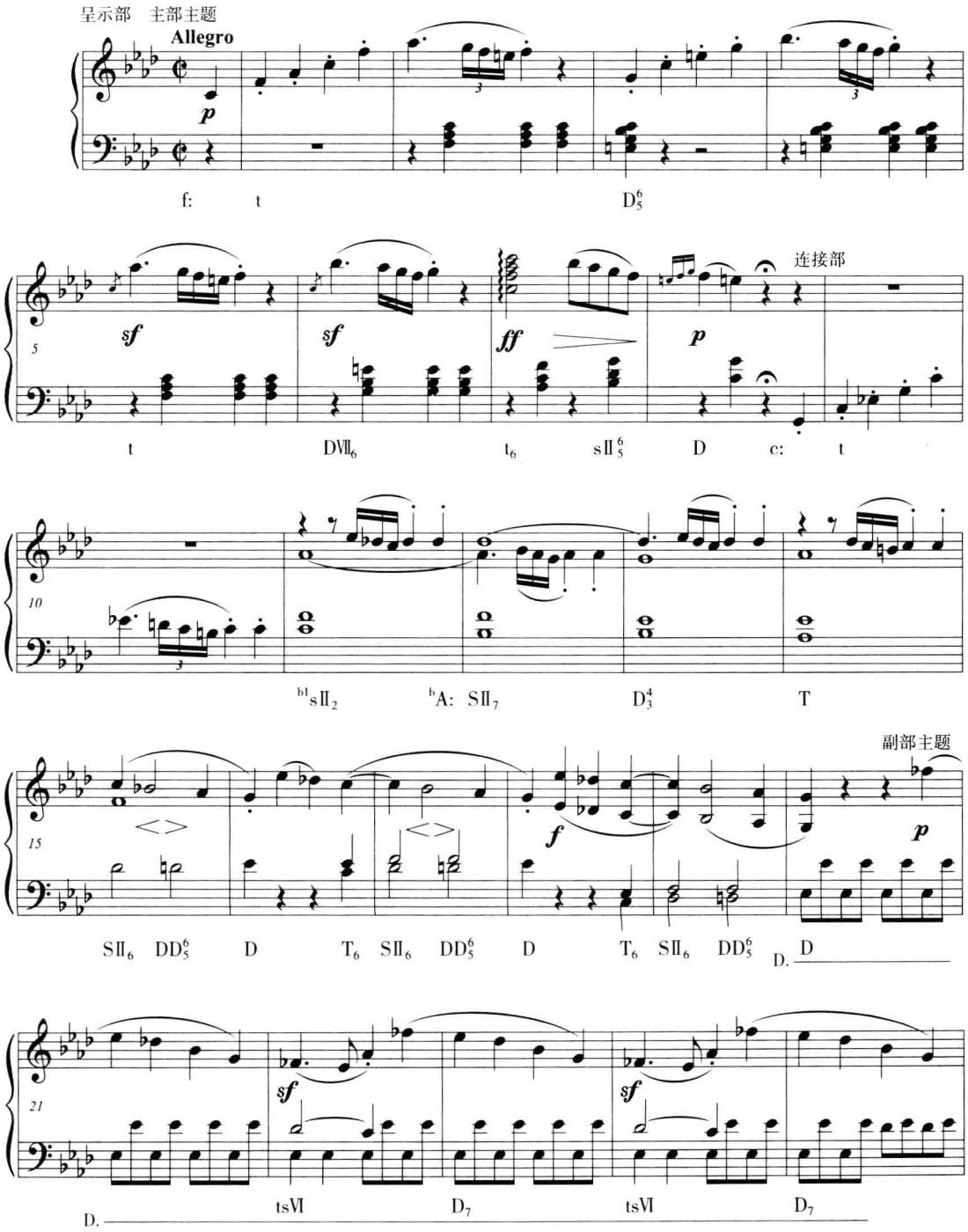
中间插部类似于复三部曲式的三声中部,多为单二部曲式或单三部曲式,也可能是乐段;某些情况下,可能由展开部代替中间插部,此时与奏鸣曲式更为相似。

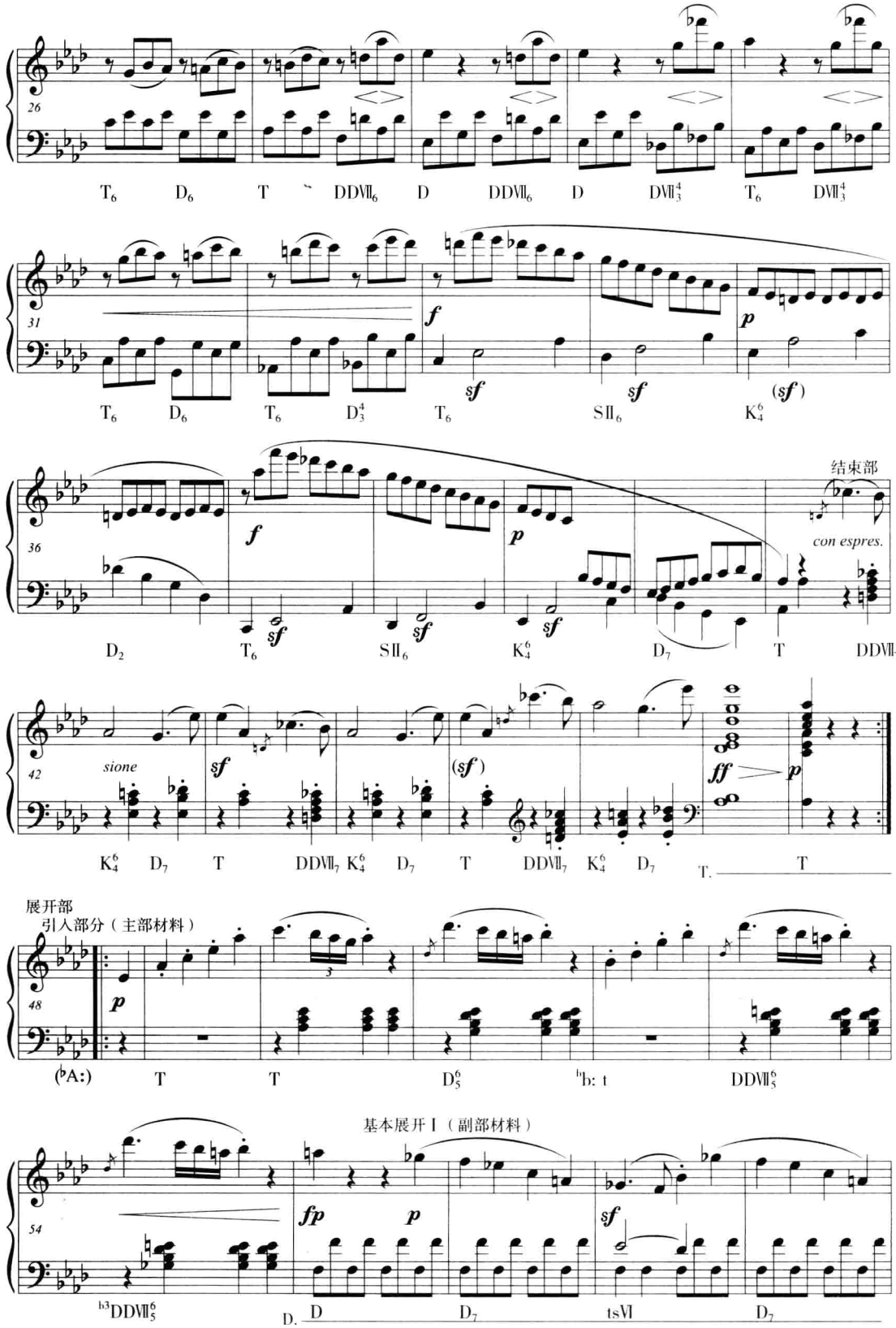
再现部主部原样再现或装饰性变奏再现,连接部转调功能丧失后可能缩减或省略,副部主调再现。

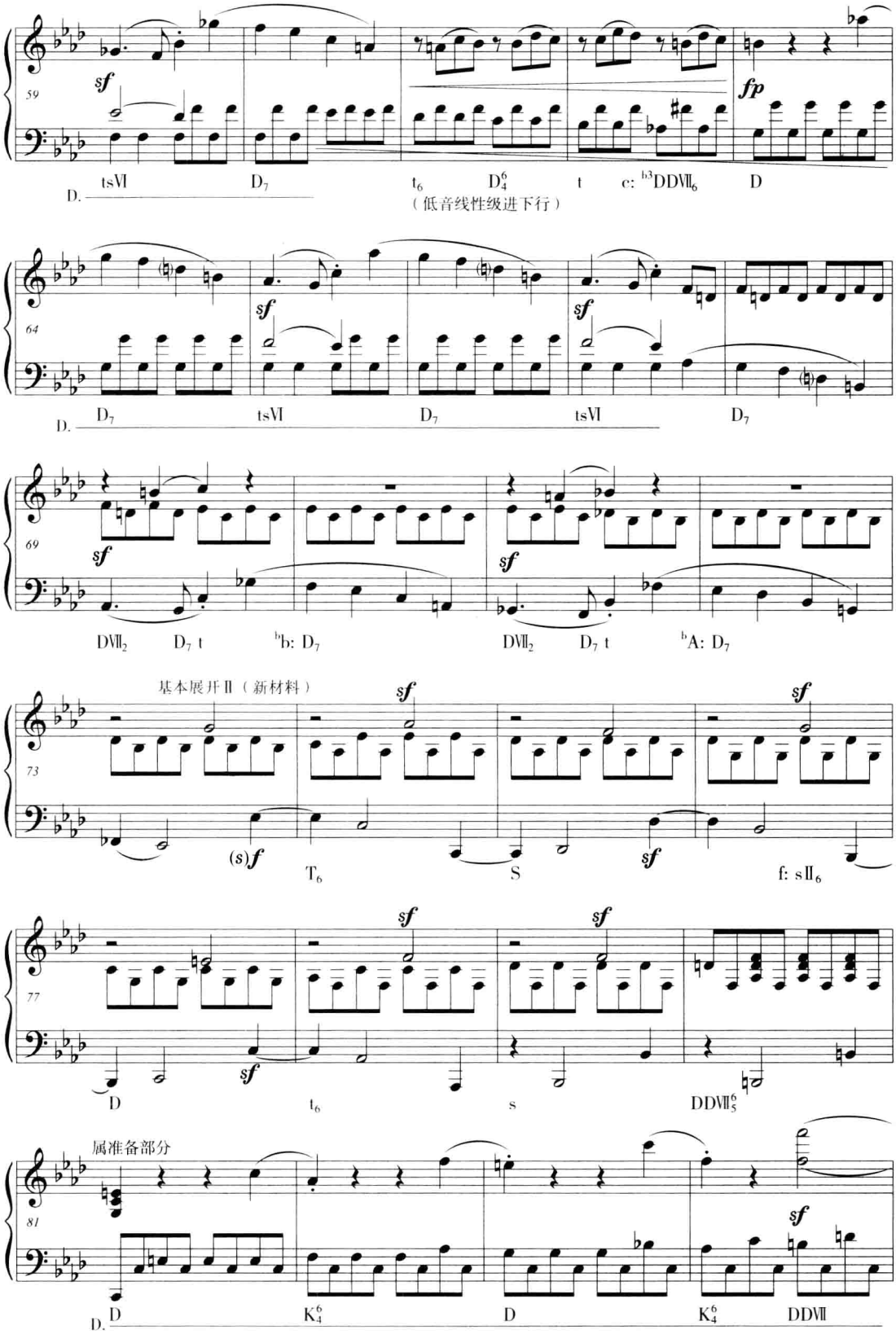
回旋奏鸣曲式主要用于奏鸣套曲的终乐章,因主部主题与插部多次的对比呈示,鲜明地强调了主部主题在音乐形象、情绪等方面的主导地位,淡化了奏鸣曲式特有的戏剧性变化和尖锐矛盾冲突,符合音乐概括性特点。回旋奏鸣曲式也可以独立用于音乐作品中,但较少应用于声乐作品中。

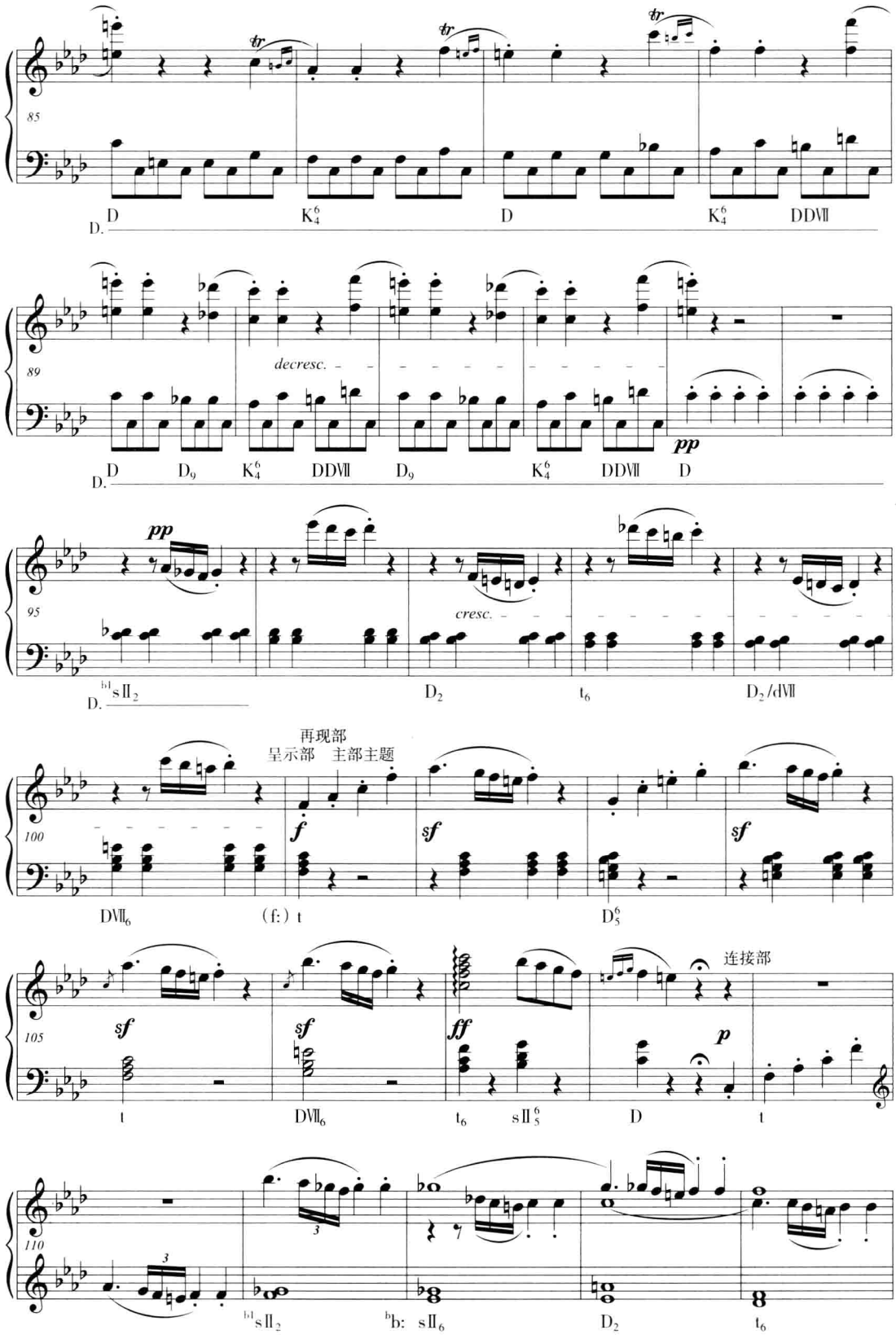
第三节　奏鸣曲式分析实例

例一　贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.2 No.1第一乐章(含乐谱分析)




26
T6 D6 T DDVII6 D DDVII6 D DVII43 T6 DVII43
31
f
p
sf
sf
(sf)
T6 D6 T6 D43 T6 SII6 K46
36
f
p
sf
sf
sf
结束部
con espres.
D2 T6 SII6 K46 D7 T DDVII7
42
sione
sf
(sf)
ff
p
K46 D7 T DDVII7 K46 D7 T DDVII7 K46 D7 T. T
展开部
引入部分（主部材料）
48
p
(♭A:) T T D65 ♭b: t DDVII65
基本展开Ⅰ（副部材料）
54
fp
p
sf
♭3DDVII65 D. D D7 tsVI D7


59
sf
fp
D.
tsVI
D7
t6
D46
t
c: b3DDVII6
D
（低音线性级进下行）
64
sf
D.
D7
tsVI
D7
tsVI
D7
69
sf
DVII2
D7 t
bb: D7
DVII2
D7 t
bA: D7
基本展开Ⅱ（新材料）
73
(s)f
T6
S
f: sII6
77
D
t6
s
DDVII65
属准备部分
81
D.
D
K46
D
K46
DDVII



85

D. D K_4^6 D K_4^6 DDⅦ

89

decresc.

D. D D_9 K_4^6 DDⅦ D_9 K_4^6 DDⅦ D

pp

95

pp

cresc.

D. ^{b1}sⅡ$_2$ D_2 t_6 D_2/dⅦ

再现部

呈示部 主部主题

100

f *sf* *sf*

DⅦ$_6$ (f:) t D_5^6

105

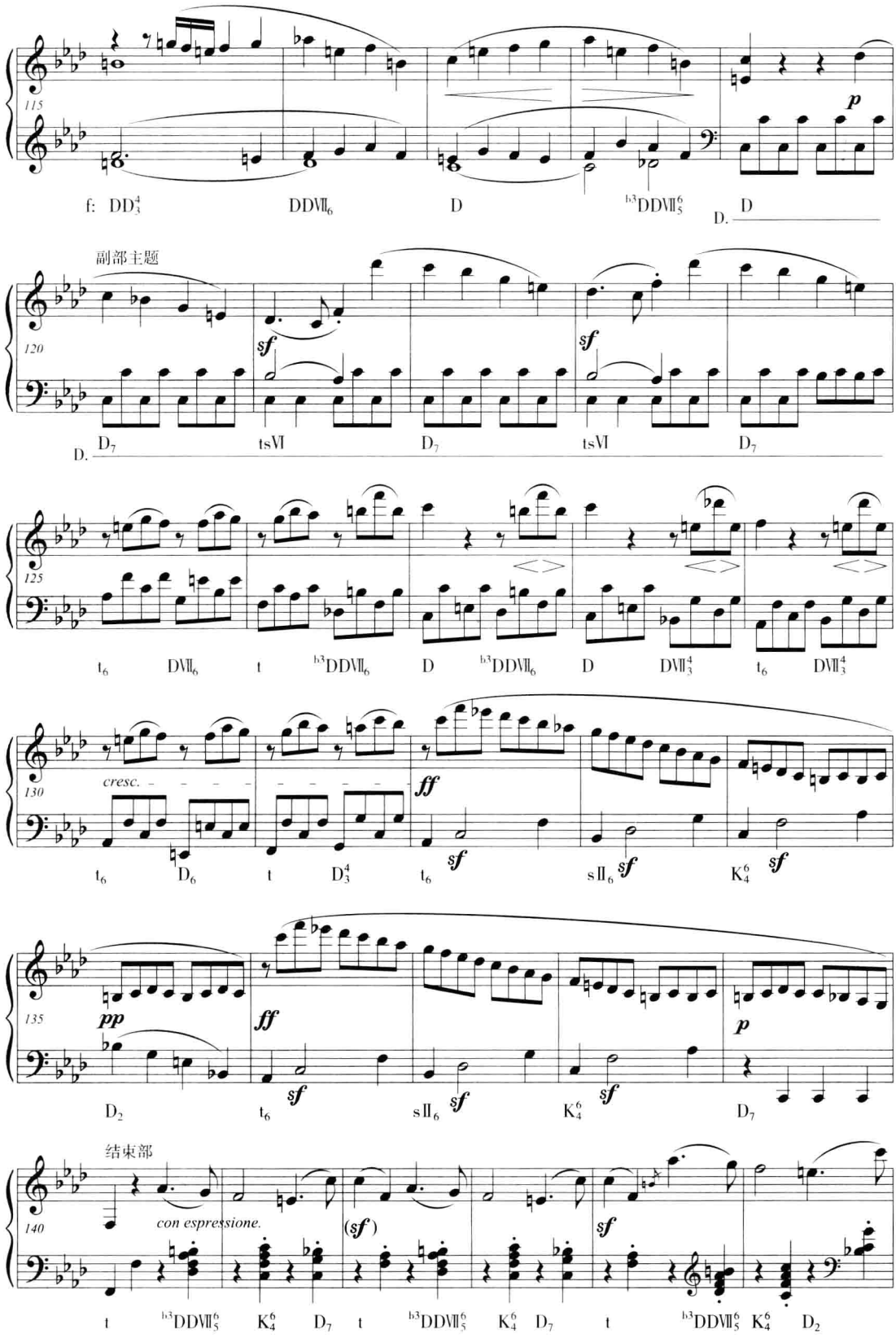
sf *sf* *ff* *p*

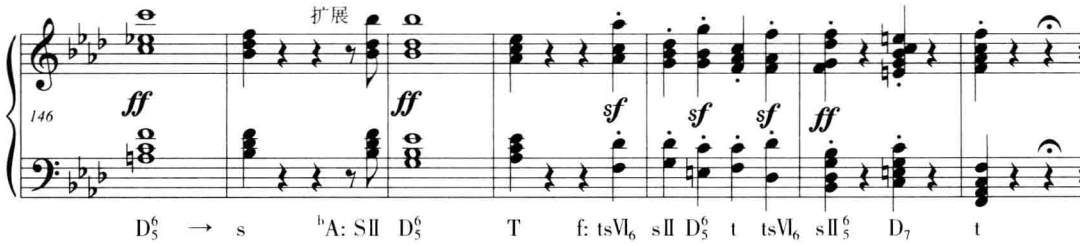
连接部

t DⅦ$_6$ t_6 sⅡ$_5^6$ D t

110

^{b1}sⅡ$_2$ ^{b}b: sⅡ$_6$ D_2 t_6


115
p
f: DD$^{4}_{3}$
DDVII$_{6}$
D
^{b3}DDVII$^{6}_{5}$
D.
D
副部主题
120
sf
sf
D.
D$_{7}$
tsVI
D$_{7}$
tsVI
D$_{7}$
125
t$_{6}$
DVII$_{6}$
t
^{b3}DDVII$_{6}$
D
^{b3}DDVII$_{6}$
D
DVII$^{4}_{3}$
t$_{6}$
DVII$^{4}_{3}$
130
cresc.
ff
sf
t$_{6}$
D$_{6}$
t
D$^{4}_{3}$
t$_{6}$
sII$_{6}$
sf
K$^{6}_{4}$
sf
135
pp
ff
p
sf
D$_{2}$
t$_{6}$
sII$_{6}$
sf
K$^{6}_{4}$
sf
D$_{7}$
结束部
140
con espressione.
(sf)
sf
t
^{b3}DDVII$^{6}_{5}$
K$^{6}_{4}$
D$_{7}$
t
^{b3}DDVII$^{6}_{5}$
K$^{6}_{4}$
D$_{7}$
t
^{b3}DDVII$^{6}_{5}$
K$^{6}_{4}$
D$_{2}$



参考分析报告

一、分析图式

奏鸣曲式

一级曲式结构	呈示部				展开部			再现部			
二级曲式结构	主部	连接部	副部	结束部	引入部分	基本展开	属准备	主部	连接部	副部	结束部
起止小节数	1~8	9~20	21~41	42~48	49~55	56~80	81~100	101~108	109~119	120~140	141~152
小节数	8	12	21	7	7	25	20	8	11	21	12
调式调性	f:	c:	♭A:		♭b:	♭A:	f:		♭b:f:		

二、分析说明

本曲为典型奏鸣曲式，由呈示部、展开部和再现部三个部分组成，二级曲式结构规范、完整。

呈示部(1~48)：由主部主题、连接部、副部主题和结束部组成。

1~8小节是主部主题，一句式乐段结构，f小调。1~2小节是由两个小动机组成的主题动机，3~4小节模进，然后分裂、模进，开放于属和弦。

9~20小节是连接部，主题动机在下方声部f小调上模仿开始，随后向副部调性过渡。第12小节转入♭A大调，先变奏主部的五音动机，第15小节引出副部材料，经SⅡ$_6$-DD$_5^6$-D引出副部主题。

21~41小节是副部主题，扩展的乐段结构，♭A大调。旋律特征是主部动机一的反向进行，由此使主部主题与副部主题形成对比中的统一。20~25小节低音主持续，21~22小节的音乐片段反复两次后，又对短小动机模进发展，于♭A大调收拢。

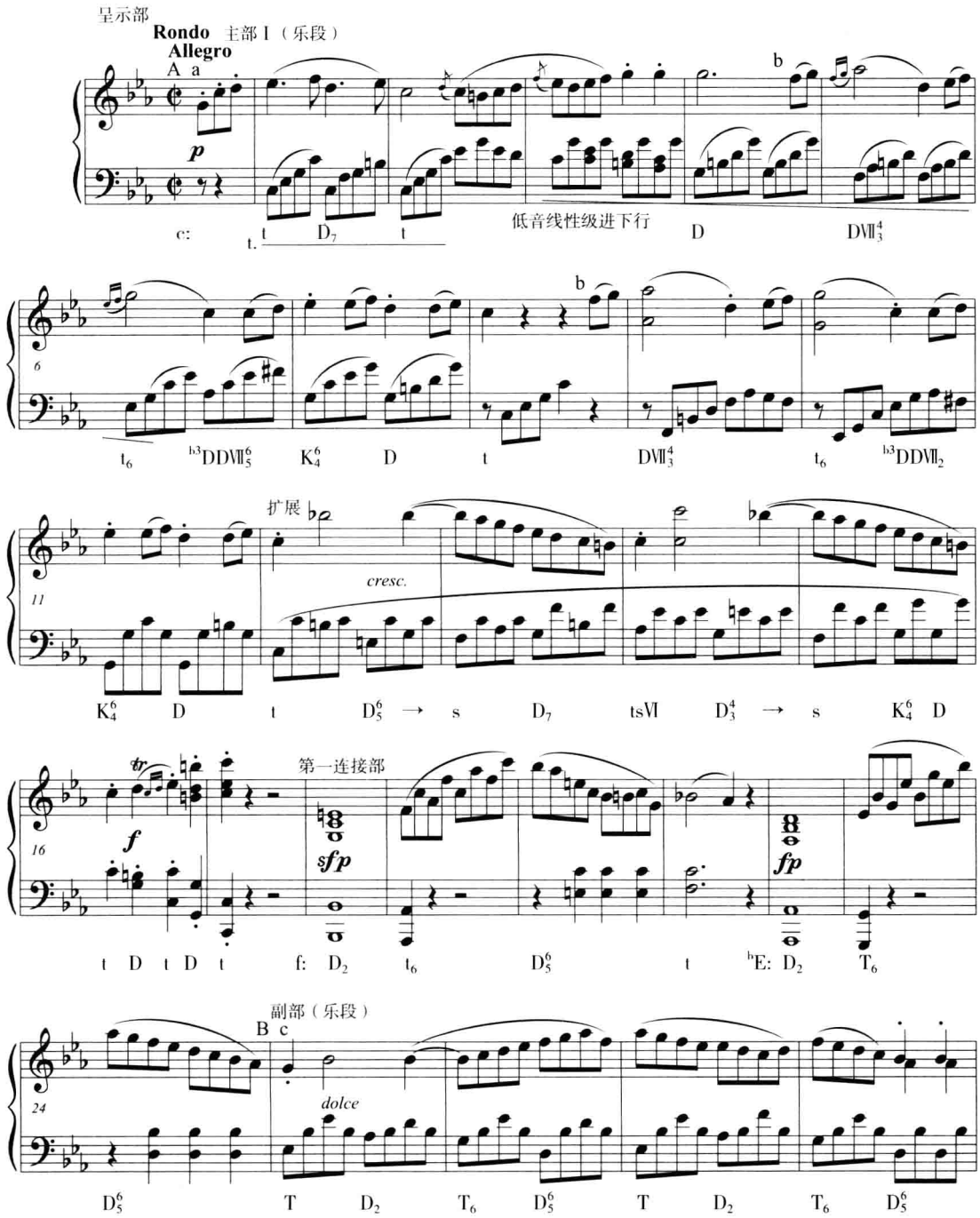
42~48小节是结束部，由一系列DDⅦ$_7$-K$_4^6$-D$_7$-T组成的终止式，巩固了副部主题的调性。

展开部(49~100)：由引入、基本展开和属准备段等三个部分组成，基本展开又分为Ⅰ、Ⅱ两个部分。49~55小节是引入部分，材料采用主部动机，调性从呈示部结束的♭A大调开始，第52小节转入♭b小调。基本展开Ⅰ从第55小节第4拍进入，采用副部材料，第68小节旋律转入低音部；55~59小节低音♭b小调属持续，59~63小节低音线性级进下行，第63小节转入c小调；64~67小节低音c小调属持续，第70小节转入♭b小调，第72小节转入♭A大调。基本展开Ⅱ从第73小节开始，采用新材料，连续模进，第76小节转入f小调。第81小节进入再现部的属准备段。

再现部(101~152)：完整再现，结束部扩展以增强终止感。101~108小节是主部主题原样再现。109~119小节是连接部再现，材料与呈示部相同，112~114小节短暂向下属调离调，随后转回主调，为再现作准备。120~140是副部主题在主调上的移调再现。141~152小节是结束部，最后5小节的扩展代替了尾声。

第四节　回旋奏鸣曲式分析实例

例二　贝多芬《钢琴奏鸣曲(悲怆)》Op.13第三乐章(含乐谱分析)



c

扩展

29

cresc.

p sf

T D_2 ^{b}e: t_6 D_5^6 t D $^{b3}DD\text{VII}_9$ D K_4^6

34

sf

D K_4^6 ^{b}E: D $_{-7}$ T D_7

38

T D_2 T D_5^6 → S

第二连接部

42

p

K_4^6 D_7 T D_2 T_6 S_6 $^{b5}DD_3^4$ D D_2

49

cresc. sf

p

T_6 $^{\#5}D_5^6$ → S D_7 T D_2 T_6 D_2

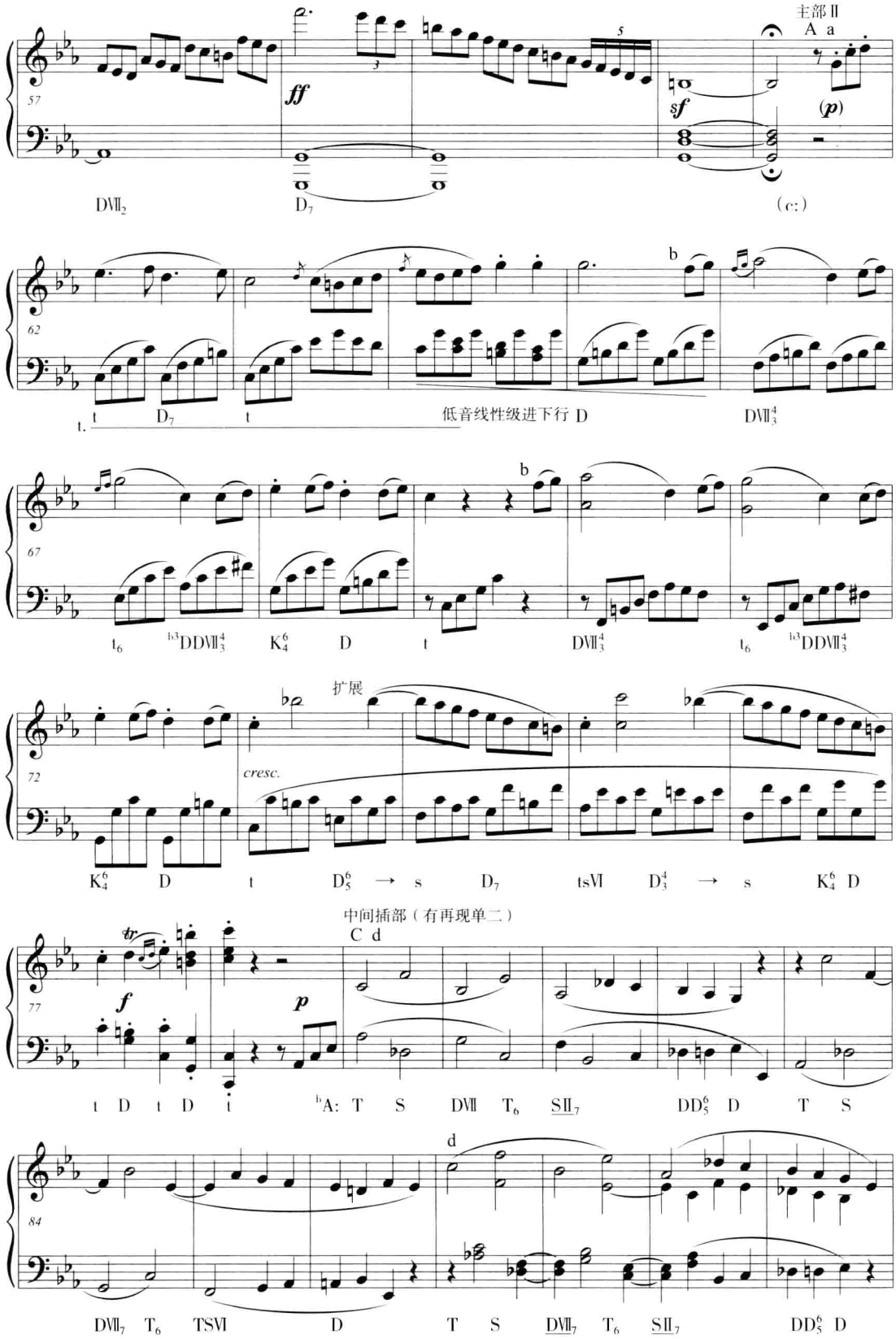
53

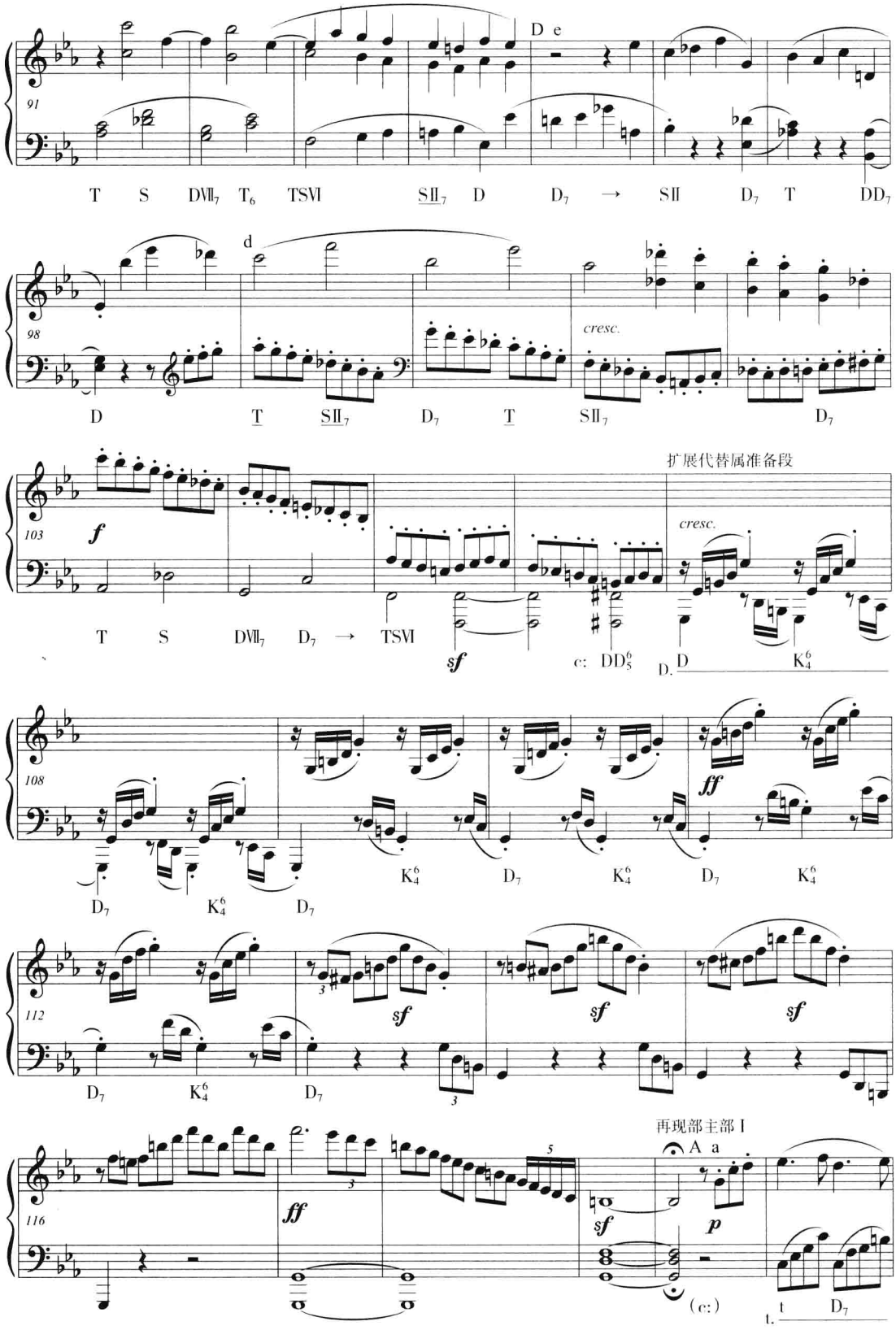
cresc.

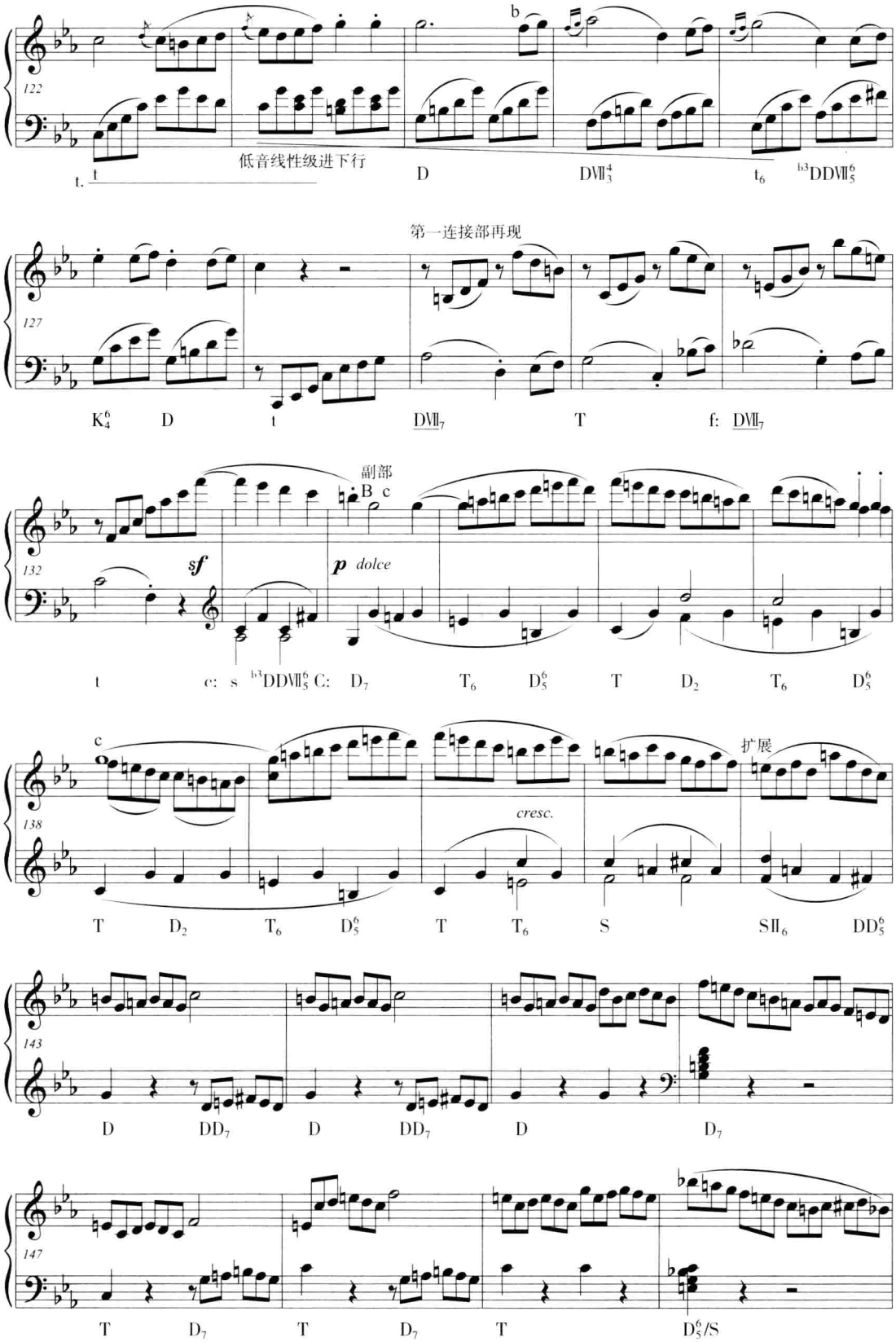
(TSVI)

sf sf

T S_6 D_7 c: t D_2 t_6 D_2 t_6 $D\text{VII}_2$


主部Ⅱ
A a
57
ff
sf
(p)
DⅦ2
D7
(c:)
62
b
t
D7
t
低音线性级进下行 D
DⅦ43
67
b
t6
bDDⅦ43
K46
D
t
DⅦ43
t6
bDDⅦ43
扩展
72
cresc.
K46
D
t
D56
→
s
D7
tsⅥ
D43
→
s
K46
D
中间插部（有再现单二）
C d
77
tr
f
p
t
D
t
D
t
bA:
T
S
DⅦ
T6
SⅡ7
DD56
D
T
S
84
d
DⅦ7
T6
TSⅥ
D
T
S
DⅦ7
T6
SⅡ7
DD56
D


91
D e
T S DVII7 T6 TSVI SII7 D D7 → SII D7 T DD7
98
d
cresc.
D T SII7 D7 T SII7 D7
103
f
扩展代替属准备段
cresc.
T S DVII7 D7 → TSVI
sf
c: DD6 5
D. D K6 4
108
ff
D7 K6 4 D7 K6 4 D7 K6 4 D7 K6 4
112
sf
D7 K6 4 D7
116
ff
sf
再现部主部 I
A a
p
(c:)
t. t D7



122

t. t 低音线性级进下行 D $DVII_3^4$ t_6 $^{b3}DDVII_5^6$

127

第一连接部再现

K_4^6 D t $DVII_7$ T f: $DVII_7$

132

副部

B c

sf *p dolce*

t c: s $^{b3}DDVII_5^6$ C: D_7 T_6 D_5^6 T D_2 T_6 D_5^6

138

c

cresc.

扩展

T D_2 T_6 D_5^6 T T_6 S SII_6 DD_5^6

143

D DD_7 D DD_7 D D_7

147

T D_7 T D_7 T D_5^6/S

第二连接部再现

151

p

S K_4^6 D_7 T D_2 T_6 $DD\text{VII}_5^6$ D_3^4

157

D c: D_2 t_6 ^{b}E: $s\text{II}_6$ D_2 T_6 c: $DD\text{VII}_3^4$ D_6 $DD\text{VII}_3^4$

164

ca - - - - lan - - - - - - do *p*

D_6 $D\text{VII}_3^4$ t_6 $D\text{VII}_3^4$ t_6 $D\text{VII}_3^4$ D D_7 (c:)

主部Ⅱ

A a

171

b

t. t D_7 t D $D\text{VII}_3^4$

补充终止

176

cresc.

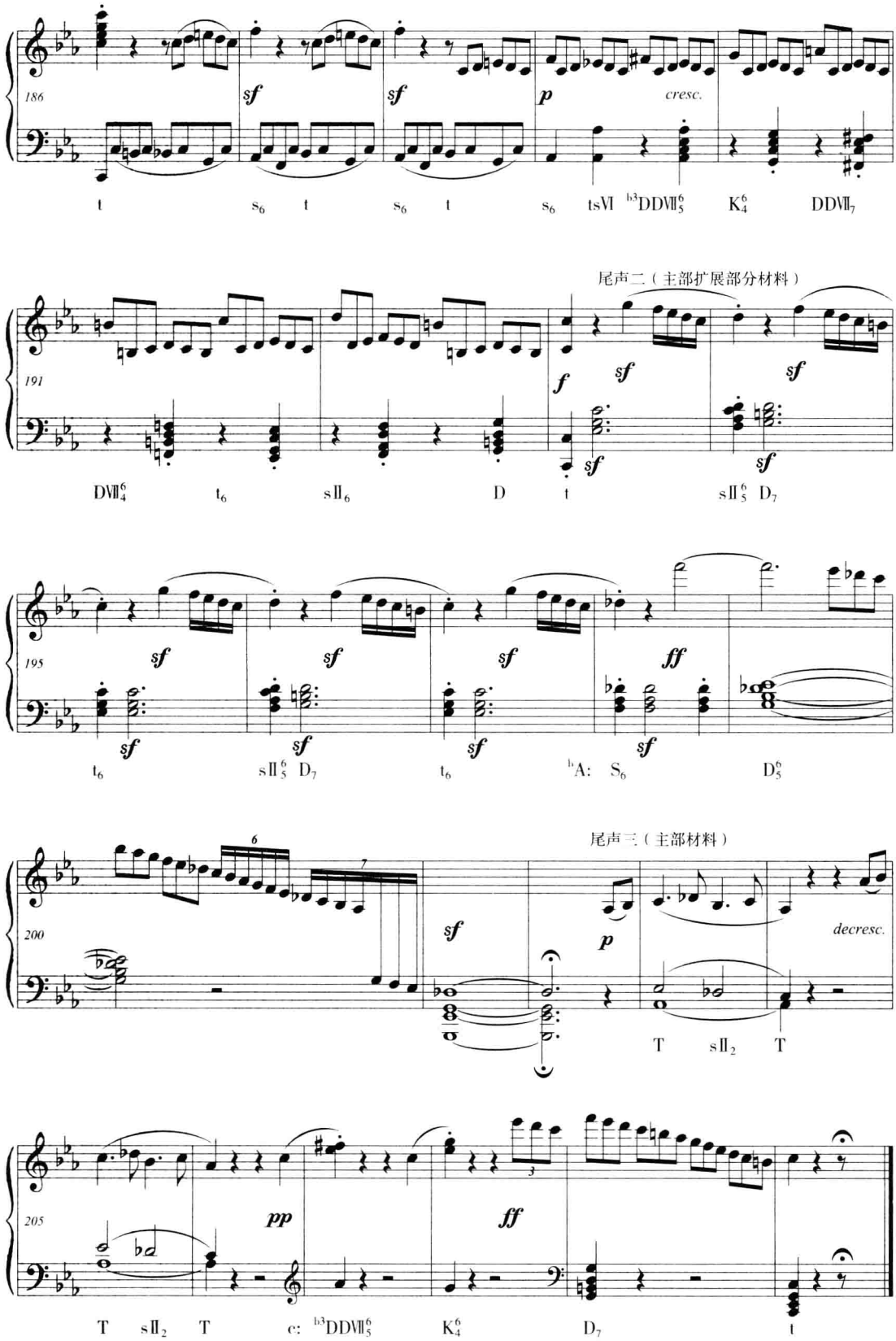
t_6 $^{b3}DD\text{VII}_3^4$ K_4^6 D t $D\text{VII}_3^4$ t_6 $^{b3}DD\text{VII}_3^4$

尾声一（第二连接部材料）

181

p *cresc.* *sf* *sf* *ff*

K_4^6 D t $\underline{D}_7$ → s_6 $\underline{D}_7$ → s_6 $\underline{D}_7$ → s_6 K_4^6 D


186
sf
sf
p
cresc.
t
s6
t
s6
t
s6
tsVI
b3DDVII65
K64
DDVII7
尾声二（主部扩展部分材料）
191
f
sf
sf
sf
sf
DVII64
t6
sII6
D
t
sII65
D7
195
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
sf
t6
sII65
D7
t6
bA:
S6
D65
尾声三（主部材料）
200
sf
p
decresc.
T
sII2
T
205
pp
ff
T
sII2
T
c:
b3DDVII65
K64
D7
t

参考分析报告

一、分析图式

回旋奏鸣曲式

一级曲式结构	呈示部					中间插部
二级曲式结构	主部Ⅰ	连接部Ⅰ	副部	连接部Ⅱ	主部Ⅱ	单二
结构特征	乐段A		乐段B		乐段A	C D 属准备
起止小节数	1~17	18~24	25~43	44~61	62~78	79~120
三级曲式结构	a b b		c c		a b b	d d e d
小节数	4 4 9	7	4 15	18	4 4 9	8 8 4 8 14
调式调性	c:	f:	^{b}E:^{b}e:^{b}E	c:		^{b}A:

一级曲式结构	再现部					尾声
二级曲式结构	主部Ⅰ	连接部Ⅰ	副部	连接部Ⅱ	主部Ⅱ	Ⅰ Ⅱ Ⅲ
结构特征	乐段A		乐段B		乐段A	三部性
起止小节数	121~128	129~133	134~153	154~170	171~182	183~210
三级曲式结构	a b		c c		a b	
小节数	4 4	5	4 16	17	4 8	12 9 8
调式调性	c:	f:	C:		c:	^{b}A: c:

二、分析说明

本曲为该奏鸣曲的末乐章，回旋奏鸣曲式。

1. 呈示部(1~78)：主部与副部均为乐段结构。

主部Ⅰ(1~17)：由4+4+9三个乐句组成的乐段，主调c小调。1~4小节是a乐句，开放于属和弦；5~8小节是b乐句，以1小节的动机通过模进、分裂发展，完满终止；9~17小节首先变奏重复b乐句，向下属方向离调后，新材料扩展4小节，收拢于主调。

第一连接部(18~24)：由4+3两个部分组成。18~21小节为f小调，22~24小节下行二度模进，转入副部调性。

副部(25~43)：4+15两个平行乐句组成的乐段，^{b}E大调。25~28小节是前乐句，开放于属和弦。第29小节开始的后乐句有剧烈扩展，第30小节转入同主音小调(^{b}e小调)，第35小节通过共同的属和弦转回；38~43小节是副部的补充终止，完满终止。

第二连接部(44~61)：由7+11两个部分组成。44~50小节采用新材料，^{b}E大调，开放于属和弦；51~61小节采用副部材料，第54小节转入主调。

主部Ⅱ(62~78)：是主部Ⅰ的原样再现。

2. 中间插部(79~120):有再现的单二部曲式,中间乐句长度缩减一半,再现句之后接属准备段。79~94小节是前乐段,由8+8两个平行乐句组成,^{b}A大调。两个乐句都分为4+4两个乐节,后乐句上行八度模进,都开放于属和弦。95~106小节是后乐段,由4+8两个对比乐句组成。前乐句开放于属和弦;后乐句先在高音部高两个八度再现79~82小节旋律,对位声部使用音阶化织体;第103小节开始上、下声部交换,第106小节开放进入属准备段。107~120小节是属准备段,在c小调上属持续。由于中间插部开放,故本部分兼具中间插部的扩展功能。

3. 再现部(121~182):简单再现,两个主部和两个连接部均有缩减。121~128小节是主部Ⅰ的缩减再现,只在主调(c小调)上再现了两个乐句,省略了第三乐句和扩展部分。129~133小节是第一连接部的缩减再现,材料有变化,131~133小节向f小调离调,旋律位于低音部。134~153小节是副部在主调同主音大调(C大调)上的再现,147~150小节是143~146小节的模进平行,完满终止结束。154~170小节是第二连接部的简单再现,以44~50小节的材料发展。171~182小节是主部Ⅱ的缩减再现,只再现了前两个乐句,c小调。178~181小节为补充终止,进一步肯定调性。

4. 尾声(183~210):根据材料和终止式可分为三个部分。183~193小节采用呈示部中第二连接部后部分的材料;194~202小节采用主部最后扩展部分的材料,带有紧张感,短小的六音动机重复五次,将音乐推向一个小高潮,于第198小节通过那不勒斯六和弦转入^{b}A大调,开放于属和弦;203~210小节采用主部主题材料,是对主题和全曲的回顾。第207小节回到主调,完满终止结束,并以力度强弱对比的巨大反差辉煌地结束本乐章。

第五节　曲目分析提示(12首)

1. 斯卡拉蒂《D大调钢琴奏鸣曲》

分析提示:古奏鸣曲式,由呈示部、展开-再现部两大部分组成,没有独立的展开部。

2. 库劳《C大调小奏鸣曲》Op.20 No.1第一乐章

分析提示:奏鸣曲式,展开部短小,没有引子和尾声。

3. 莫扎特《D大调钢琴奏鸣曲》K.311第一乐章

分析提示:倒装再现的奏鸣曲式,各曲式部分结构清晰。再现部中副部先于主部再现,省略了连接部。

4. 贝多芬《第23钢琴奏鸣曲(热情)》Op.57第一乐章

分析提示:典型奏鸣曲式。展开部分别用主部材料、连接部材料和副部材料展开;尾声规模庞大,几乎达到展开部的长度,具有"第二展开部"特点。

5. 贝多芬《第17钢琴奏鸣曲(暴风雨)》Op.31 No.2第二乐章

分析提示:省略展开部的奏鸣曲式。

6. 贝多芬《第27钢琴奏鸣曲》Op.90第一乐章

分析提示:奏鸣曲式,多主题主部(主部由形象各异的三个主题组成)。

7. 贝多芬《第5钢琴奏鸣曲》Op.10 No.1第二乐章

分析提示：省略展开部的奏鸣曲式。

8. 贝多芬《第8钢琴奏鸣曲（悲怆）》Op.13第一乐章

分析提示：奏鸣曲式，引子主题二部性，并在展开部和尾声之前出现。

9. 海顿《第104交响曲（伦敦）》第一乐章

分析提示：奏鸣曲式，舞曲性质的主部主题，副部是主部的移调陈述，展开部调性布局变化复杂。

10. 肖邦《♭b小调钢琴奏鸣曲》Op.35第一乐章

分析提示：省略主部再现的奏鸣曲式。呈示部中主部变奏一次，省略了连接部；展开部根据展开材料及展开方式可分为四个部分；再现部只再现了副部，省略了主部，较为少见。

11. 贝多芬《第8钢琴奏鸣曲（悲怆）》Op.13第三乐章

分析提示：回旋奏鸣曲式，中间插部为三部性结构。

12. 贝多芬《第27钢琴奏鸣曲》Op.90第二乐章

分析提示：回旋奏鸣曲式。主部与副部均为歌唱性主题，主部为对称的单二部曲式，结构图示为ABBA（也可看作中段重复的单三部曲式）；中间插部采用展开部写法，没有明确曲式结构划分，但没有明确展开主部或副部主题，兼具奏鸣曲式特征。

谱例目录

总序号	谱例说明	页数
谱例1-1	舒伯特《兰得尔舞曲》No.1 1~4小节	1
谱例1-2	刘庄《沂蒙民歌主题变奏曲》主题1~4小节，变奏三1~4小节	2
谱例1-3	门德尔松《葬礼进行曲》Op.62 No.3 21~24小节	3
谱例1-4	柴科夫斯基《三月——云雀之歌》3~6小节	3
谱例1-5	巴托克《献给孩子们(二)》No.3 1~4小节，9~11小节	3
谱例1-6	格里格《阿尼特拉舞曲》Op.46 No.3 15~18小节	4
谱例1-7	格里格《孤独的流浪者》Op.43 No.2 11~13小节	4
谱例1-8	柴科夫斯基《六月——船歌》3~6小节	4
谱例1-9	勃拉姆斯《第二交响曲》Op.73第一乐章183~202小节	5
谱例1-10	柴科夫斯基《五月——清静之夜》16~19小节	7
谱例1-11	肖邦《前奏曲》Op.28 No.12 71~81小节	7
谱例1-12	莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.311第一乐章1~4小节	8
谱例2-1	陕北民歌《信天游》	12
谱例2-2	巴托克《献给孩子们(二)》No.3 1~8小节	13
谱例2-3	柴科夫斯基《一月——炉边》1~10小节	13
谱例2-4	舒伯特《音乐瞬间》Op.94 No.3 3~10小节	14
谱例2-5	门德尔松《流浪者之歌》Op.67 No.3 1~12小节	14
谱例2-6	贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.49 No.2第一乐章1~12小节	15
谱例2-7	格里格《挪威舞曲》Op.30 No.2 1~12小节	15
谱例2-8	贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.10 No.2第一乐章1~12小节	16
谱例2-9	德彪西《亚麻色头发的女郎》1~11小节	16
谱例2-10	贝多芬《钢琴奏鸣曲(黎明)》Op.53第三乐章71~86小节	17
谱例2-11	刘炽曲《我的祖国》主歌部分	18
谱例2-12	冼星海曲《二月里来》	18
谱例2-13	格里格《摇篮曲》Op.38 No.1 1~16小节	18
谱例2-14	齐秦曲《大约在冬季》第一段	19
谱例2-15	贝多芬《第三交响曲(英雄)》Op.55第二乐章1~16小节	19
谱例2-16	贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.10 No.2 第二乐章1~8小节	20
谱例2-17	贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7 第二乐章9~14小节	20
谱例6-1	阿连斯基《固定低音变奏曲》Op.5 No.5 1~13小节	111
谱例6-2	亨德尔《帕萨卡里亚》1~8小节	112
谱例6-3	莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.331第一乐章 主题与变奏1~4小节	114

书名
前言
目录
µ ú ò??? D÷??
µ ú ò??ú ò?à?2?á?µ??÷òa·¢?1·?·¨
µ ú?t?ú ?ú ê?·????Dµ??ù±?????
ò??¢?à1?o í é ù????
?t?¢?à1??ú ê?????
µ ú èy?ú o í é ù·???µ?òa?ó ó?·???2??è
µ ú???ú ?ú ê?·???2??è ó?·???±¨??µ?×?D
′
µ ú?t?? ò?2??ú ê?
µ ú ò??ú à???µ??÷òa ì??÷
µ ú?t?ú à????ú2??á11
µ ú èy?ú á???ê?à???
µ ú???ú èy??ê?à???
µ ú???ú ????ê?à???
ò??¢?°oó???á11µ?à???
?t?¢?e?¢3D?¢×a?¢o??á11µ?à???
èy?¢?′à???ó?µ1×°?′à???
µ ú á ù?ú ò???ê?à????°????
µ ú???ú ò?2??ú ê?·???ê µ à y
à y ò? 2???·ò?1?ù??3?µ??·
à y?t ??×??ú?????-á ê?·
à y è y D¤°????°×à?ú?·Op.28 No.1£¨o?à??×
·???£?
µ ú°??ú ?ú??·???ì á ê?£¨10ê×£?
µ ú èy?? µ ¥?t2??ú ê?
µ ú ò??ú óD?ù??µ?µ ¥?t2??ú ê?
µ ú?t?ú ??óD?ù??µ?µ ¥?t2??ú ê?
µ ú èy?ú ?à???ú ê??á11±???
µ ú???ú µ ¥?t2??ú ê?·???ê µ à y
à y ò? °í íD?????×??o¢×ó??£¨?t£??·
No.3
à y?t 2???·ò?1?ù??·¨1ú1??è?·
à y è y D¤°????°×à?ú?·Op.28 No.13
à y?? ??à??????÷????????è?·
à y?? ??à?????1??à µ?á÷à????·Op.43 No.
2£¨o?à??×·???£?
µ ú???ú ?ú??·???ì á ê?£¨12ê×£?
µ ú???? µ ¥ è y2??ú ê?

µúò??ú óD?ù??µ?µ¥èy2??úê?
ò??¢3êê???
?t?¢?D??
èy?¢?ù????
???¢?ù?ù??
µú?t?ú 2¢áDê?µ¥èy2??úê?
µúèy?ú ?à???úê??á11±???
µú???ú µ¥èy2??úê?·???êµày
àyò? o??ìí????áí¯?ìµ??·
ày?t êü??í¯?ê?é?°?·????????ú?
·
àyèy 2???·ò?1?ù???????·????èy???
a?a??è????è?·
ày?? ??µ????é???T′ê?è?·?????à??
?DD?ú?·Op.62 No.3
ày?? 2???·ò?1?ù???????·????ê????
a?a?????è?·
àyáù Dì?????ú??à é°ê??µ?ó°×ó?·
ày?? ??à?????°¢?áì?à-?è?ú?·Op.46 No.
3£¨o?à??×·???£?
ày°? o??ìí???ò?ào?ú?·£¨o?à??×·??
?£?
µú???ú ?ú??·???ìáê?£¨15ê×£?
µú???? ?′èy2??úê?
µúò??ú ?′èy2??úê?µúò?2?·?
µú?t?ú ?′èy2??úê??D2?
ò??¢èyéù?D2?
?t?¢2?2?
µúèy?ú ?′èy2??úê??ù??2?
µú???ú ?′èy2??úê?±?ì?
µú???ú ?à???úê??á11±???
µúáù?ú ?′èy2??úê?·???êµày
àyò? µ????????ó????ú?·Op.101 No.7
ày?t ±′?à·ò?????ù×à?ù?ú£¨ì??°£??
·Op.28µú?tà???
àyèy D¤°???cD?µ÷ò1?ú?·Op.48 No.1
ày?? 2???·ò?1?ù???????·????ê?ò??
??a?a?í3µé??·
ày?? ±′?à·ò?????ù×à?ù?ú?·Op.7µú?tà
???£¨o?à??×·???£?
àyáù 2???·ò?1?ù???????·????áù???

a?a′??è?·£¨o?à??×·???£?
µú???ú ?ú??·???ìáê?£¨14ê×£?
µúáù?? ±?×à?úê?
µúò??ú 1ì?¨µíò?±?×à
ò??¢1ì?¨µíò?ò?Díí±?×à
?t?¢1ì?¨µíò?Dy?é±?×à
µú?t?ú ?÷ìa±?×à
ò??¢±?×àµ??÷òaê?·¨
?t?¢×°ê?D?±?×à
èy?¢×?óé±?×à
???¢???÷ìa±?×à
µúèy?ú ±?×à?úê?·???êµày
àyò? °ííD?????×??o¢×ó???·No.5??±?×
à?ú?·
ày?t ±′?à·ò?????ù×à?ù?ú£¨èè?é£??
·Op.57µú?tà???
àyèy ?ü1?èê??é?±±???è?÷ìa±?×à?ú?
·
ày?? ?a?????ú′¢í??a??±à???tèaó3?
??·£¨o?à??×·???£?
µú???ú ?ú??·???ìáê?£¨10ê×£?
µú???? ??Dy?úê?
µúò??ú ??Dy?úê?µ?ààDíó?ì??÷
µú?t?ú ?à???úê??á11±???
µúèy?ú ??Dy?úê?·???êµày
àyò? ±′?à·ò?????ù×à?ù?ú?·Op.49 No.2µú
?tà???
ày?t ?a?úì???A′óµ÷???ù×à?ù?ú?·K.
331µúèyà?????íá?ú????DD?ú?·
àyèy ±′?à·ò?????ù×à?ù?ú£¨±¯a?£??
·Op.13µú?tà???
ày?? D¤°????°×à?ú?·Op.28 No.17£¨o?à??
×·???£?
µú???ú ?ú??·???ìáê?£¨12ê×£?
µú°??? ×à?ù?úê?ó???Dy×à?ù?úê?
µúò??ú ×à?ù?úê?
µú?t?ú ??Dy×à?ù?úê?
µúèy?ú ×à?ù?úê?·???êµày
àyò? ±′?à·ò?????ù×à?ù?ú?·Op.2 No.1µú
ò?à???£¨o?à??×·???£?
µú???ú ??Dy×à?ù?úê?·???êµày

à y?t ±′?à · ò?????ù×à?ù?ú£¨±¯a?£??
·0p.13µ ú è y à???£¨o?à??×·???£?
µ ú???ú ?ú??·???ì á ê?£¨12ê×£?
???? ?×à y????